الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر -بسكرة-
كلية الآداب واللغــــات
قسم الآداب واللغة العربية

تأويل النص الإبداعي العربي المعاصر

قراءة في ديوان أثر الفراشة لمحمود درويش

مُذكِّرةُ مُقدَّمةُ لنيلِ شَهادَةِ الماجِستيرِ فِي الآدابِ واللُّغَة العَربِيَة
تخصص: اللِّسانِيَات واللُّغَة العَرَبِية

إعداد الطالبة:
سنوسي محبوبة

إشراف الأستاذ الدكتور:
خان محمد

السنة الجامعية
2016/2015م-1437/1436هـ

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر -بسكرة-
كلية الآداب واللغـــات
قسم الآداب واللغة العربية

تأويل النص الإبداعي العربي المعاصر

قراءة في ديوان أثر الفراشة لمحمود درويش

مُذكِّرةُ مُقدَّمةُ لنيلِ شَهادَةِ الماجِستيرِ فِي الآدابِ واللُّغَةِ العَربِيَة
تخصص: اللِّسانِيَات واللُّغَة العَرَبِية

إعداد الطالبة:
سنوسي محبوبة

إشراف الأستاذ الدكتور:
خان محمد

السنة الجامعية
2016/2015م-1437/1436هـ


بسم الله الرحمن الرحيم



﴿ وَيَسْئلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ امْرِ رَبِّي

وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا ﴾

سورة الإسراء -85-



الحمد لله الذي أنار لي درب العلم والمعرفة وأعانني على إنجاز هذا العمل، لك الحمد ربي كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، كما أتقدم بأسمى عبارات الشكر والامتنان إلى:

- الأستاذ المشرف الدكتور "**محمد خان**"، الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته السديدة ونصائحه القيّمة، فكان نِعم المُشرف والمُوَجِّه.

- زوجي العزيز، ينبوع الصبر والعطاء، الذي تحمّل معي مشاق البحث فكان خير سند.

- كما لا يفوتني أن أوجّه شكري إلى محافظ مكتبة الكلية على التسهيلات والمساعدات التي قدمها لي في سبيل خدمة العلم والمعرفة.

- والشكر موصولٌ أيضا إلى الأساتذة الموقّرين: الأستاذ الدكتور"**فورار محمد بن لخضر**" والدكتور "**عمار ربيح**" والدكتور: "**عبد القادر رحيم**" وكذا الأستاذ: "**بزيّو أحمد**"، على الأفكار المضيئة التي أنارت لي الطريق، فلكم جميل العرفان وخالص الامتنان.

الطالبة

سنوسي محبوبة



مقدمة

لكل الأمم نصيبها من التأويل، فقد اهتم به العرب كما اهتمت به باقي الأمم لما له من دور هام في الحياة البشرية، وقد ارتبط في العهد القديم بالنصوص الدينية مما أدى إلى كثرة الآراء والاختلافات في فهم تلك النصوص، أما في البيئة العربية فيمكن القول إنَّ كل علوم اللغة العربية والعلوم الإسلامية، نشأت في أوّل عهدها حول مسألة قراءة النص القرآني وتفسيره، وإتّسعت دائرة التأويل فيما بعد ليشمل النص الأدبي لاسيما الشعري، حيث تهتزّ وتسبح بحرية، فتتولّد معانٍ جديدة مكنونة تعبّر عن التجربة الإنسانية، وتتّخذ من اللغة دعامة أساسة لها، إذْ تنحرف لغة الخطاب الشعري انحرافاً جلياً في قوالب متعدّدة لتتولّد لغة جديدة متميّزة .

هكذا، يتحوّل التأويل إلى ضرورة حيوية ليصبح جسر التواصل بين الدراسات اللغوية والأدبية، يؤدي إلى إعادة إنتاج النص في ظل غياب ذات المخاطِب لتظهر ذات المخاطَب (المؤول) ليتولى مهمة الإبحار عبر عوالم هذا الخطاب، والغوص في أعماقه، فخصوصية اللغة الشعرية تستدعي تعدد الأصوات في بنيتها فيتولد الخطاب مكثفاً غامضًا يتحرر فيه الدال عن مدلوله فتتعدد إمكانية التأويل.

ومن هذا المنطلق حددنا موضوع الدراسة ووسمناه بـ:

تأويل النص الإبداعي العربي المعاصر

-قراءة في ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش-.

حيث نسعى من خلاله إلى الوقوف على حقيقة الممارسة التأويلية من خلال هذا الديوان، وقد تطلب ذلك قراءة معمَّقة ودقيقة لنصوص الديوان، الغاية في الكثافة حد الإبهام واستجلاء أبرز الظواهر وتشريحها، بعد معاناة تفاعلية وتأويلية للوقوف على العلاقات التي شدَّت عضُد النص.

ومن المسوِّغات التي دعتنا إلى الخوض في مجال التأويل:

-الجانب الإجرائي الذي تتَّسم به المقاربة التأويلية والذي يتجاوز النص المغلق إلى طبقات النص العميقة.

-عدم كفاية علوم اللغة وحدها لبيان المعاني والمقاصد في الخطاب الشعري؛ فالحاجة أصبحت ماسة إلى المفاهيم المستجدّة من مناهج واستراتيجيات معاصرة.

-النص الدرويشي في حد ذاته الذي يُكرِّس اللغة لخدمة القضية الفلسطينية وهو ما يُغري الباحث ويدفعه لتتبُّع حركية المعنى وتقلُّباته المستمرة في هذه النصوص.

وفي هذا الإطار حاولت هذه الدراسة أن تجيب عن الإشكاليات الآتية:

- ما التأويل؟ وما وجه العلاقة بينه وبين التفسير؟
- هل هناك علاقة قائمة بين التأويل في الفكر العربي والغربي؟
- هل يمكن الوصول إلى طبقات النص العميقة والكشف عن المعنى الخفي، أم أنَّ التأويل يجعل النص الشعري مفتوحا؟
- إلى أيِّ مدى استطاع محمود درويش أن يشحن خطابه بتلك الأبعاد والرموز والإيحاءات التي تولّد معان بعيدة؟

وتحقيقا لتلك الغاية ارتأينا هيكلا تنظيميًا للبحث قوامه مقدمة، فصلان وخاتمة.

خصصنا الفصل الأول لتأصيل التأويل في كلا الفكرين: العربي والغربي، ففي الفكر العربي تطرقنا إلى مفهوم التأويل والفرق بينه وبين التفسير نظرًا لما أثاره التداخل بين المصطلحات من إشكالات، ثم انتقلنا إلى التأويل في بيئة النحاة حيث ضمّ أدلة النحو وعلاقتها بظهور التأويل النحوي والعوامل التي أدت إلى اللجوء إليه لنصل إلى مظاهر هذا التأويل في النحو العربي، يليه التأويل في البلاغة العربية لنقف عند حقيقة التأويل في كل علم من علوم البلاغة العربية.

أما في الفكر الغربي فقد تعرّضنا إلى مصطلح الهيرمينوطيقا والارتباك العربي في ترجمته، ما أدى إلى تباين بين المصطلحات، ثم تتبّعنا سيرورة هذا المصطلح عند

الغرب، وآثرنا ألا نُسهِب في مراحله التأسيسية عبر العصور حتى لا نخوض في أُطروحات فلسفية قديمة تُبعدنا عن فكرة التأويل، واكتفينا بعرض الهيرمينوطيقا منذ عصر النهضة عند بعض أعلامها بدءا بـ **كلادينوس** وصولا إلى **إيكو**.

وبعد هذا التنظيم العام جاء الفصل الثاني والمعنْوَن بـ "**المقاربة التأويلية لديوان**" **أثر الفراشة**" قسَّمناه إلى مبحثين:

الأوّل خصَّصناه لفاعلية التأويل في قراءة النص الشعري وانطلقت هذه المقاربة من العنوان باعتباره أحد المصابيح التي تضئ الطريق إلى تضاريس الخطاب، لهذا كانت الضرورة تقتضي الوقوف عند البنيات التركيبية لهذه العناوين سعياً لاستنباط دلالة هذه العناوين وتأويلها وربطها بالدلالة العامة.

وتناولنا في المبحث الثاني تأويل التكرار في ديوان "أثر الفراشة" بدءاً بتكرار الحرف وصولا إلى تكرار العبارة وبيان أثر هذا التكرار وأغراضه ودلالاته التي يرمي إليها، ليأتي تأويل الرمز في الديوان، حيث وقفنا على مفهوم الرمز في اللغة والاصطلاح؛ لإبراز أهميته بوصفه مدخلاً من مداخل الممارسة التأويلية من خلال استعراض بعض الرموز الواردة في الديوان والتي أثارت استفزازنا فكان التأويل مُنْقِذُنا الوحيد لتفكيكها والكشف عن أبعادها، لنصل إلى الخاتمة التي ضمّت أهم النتائج المستخلصة من هذه الدراسة.

وفي هذا السيّاق تجدر بنا الإشارة إلى المنهج المتّبع في هذه الدراسة، حيث اتّبعنا أكثر من منهج بحسب ما تطلّبته طبيعة البحث، فكان لزاماً علينا اتّباع المنهج التاريخي في تأصيل التأويل، وكذا المنهج الوصفي التحليلي في عرض الظواهر اللغوية وتحليلها كما أفدنا من المنهج السيميائي في دراسة البنية التركيبية للعناوين.

وقد حفلت مكتبة البحث بجملة من المصادر والمراجع أهمها:

-ديوان "أثر الفراشة" **لمحمود درويش**.

-التأويلية -مقاربة وتطبيق- مشروع قراءة في شعر **فاضل العزّاوي لمحمد خليف الحياني**.

-فهم الفهم، مدخل إلى الهيرمينوطيقا **لعادل مصطفى.**
-التكرار في شعر **محمود درويش لفهد ناصر عاشور**
-التأويل في الدراسات العربية إشكالاته وقضاياه لفوزية دندوقة وهي رسالة دكتوراه.

وفي مسيرة البحث اعترضتنا بعض الصعوبات منها:
-تشعُّب التأويل في مجالات عديدة مما أدّى إلى دراسة عدة مجالات والتعمّق فيها بغية توضيح الرؤيا وتحديد المفاهيم إضافة إلى التباين في ترجمة المصطلحات عند الدارسين المحدثين.
-صعوبة التعامل مع النص الشعري الدرويشي تعاملا تأويليا، نظرا لانفتاحه على عدة قراءات وكذا ما تحويه النصوص من غموض وأبعاد إيدولوجية.

ولا يسعني في الختام إلا أن أتوجه بالشكر لله سبحانه وتعالى على عونه وتوفيقه كما أجدد معاني الشكر والامتنان إلى أستاذي المشرف الدكتور **محمد خان** الذي كان رحِب الصدر ولم يبخل عليّ بنصائحه وتوجيهاته وإرشاداته الدقيقة، فإن وُفِقْت وحقق هذا العمل غايته فذلك من فضل الله عزّ وجل عليّ، وإنْ كان غير ذلك فحسبي أنني بذلت قدر استطاعتي من جهد وما توفيقي إلا باللّه عليه توكّلت وبه أستعين.

الفصل الأول

التأويل مفهومه وتأصيله

أولا: تأصيل التأويل في الفكر العربي

1-التأويل لغة واصطلاحا.

2-التفسير والتأويل.

3-التأويل النحوي.

4-التأويل البلاغي.

ثانيا: تأصيل الهيرمينوطيقا الغربية

1-الهرمينوطيقا: المصطلح والدلالة.

2-التأويلية الرومنسية: شلايرماخر ودلتاي.

3-التأويل الوجودي والتأويل الفني: مارتن هيدجر وهانز جورج غادامير.

4-بول ريكور وأمبرتو إيكو: انفتاح النص وحدود التأويل.

أولا: تأصيل التأويل في الفكر العربي:

1-التأويل لغة واصطلاحا:

1.1-لغـــــة:

التأويل في اللغة مصدر على وزن (تفعيل) فعله مضعّف (أوَّل)، ويُدرج في المعاجم العربية في مادة (أَوَلَ) وقد حمل عديدا من المعاني، فالتأويل عند **ابن فارس**: «(أول): آل، يؤول أي رجع، قال يعقوب: يقال «أوَّل" الحُكْمَ إلى أهله "أي أرجعه وردّه إليهم، قال الخليل: آل اللَّبَن يؤول أَوْلاً وأُوْلاً، خثُر، قال الأصمعي: آل الرجل رعِيَّته يؤولها إذا أحْسَنَ سياستها، ومن هذا الباب تأويل الكلام، وهو عاقبته وما يؤول إليه وذلك قوله تعالى: ﴿**هَلْ يَنظُرُونَ إِلاَّ تَأْوِيلَه**﴾الأعراف(53)[1].

وفي **لسان العرب**: وردت مادة(أول) «الأَوْلُ: الرجوع، أل الشيءُ يؤول أولاً ومَآلا رجع، وأوَّل إليه رجّعهُ، والأولُ الرجوعُ، وأوّل الكلام وتأوّله، دبّره وقدّرهُ، وأوّله وتأوّله فسَّره أما التأويل فهو تفعيل من أوَّل يؤول تأويلا وثلاثية آل، يؤول أي رجع وعاد، وسُئل أبو العباس أحمد بن يحي عن التأويل فقال: التأويل والمعنى والتفسير واحد.

وقال **أبو عبيدة** في قوله تعالى: ﴿**وَمَا يعْلَمُ تَاوِيلَهُ إِلاَّ اللّهُ**﴾آل عمران (7) قال التأويل المرجع والمصير مأخوذ من أل يؤول إلى كذا أي صار إليه، وأوّلته أي صيّرته إليه.

الجوهري: التأويل يفسر ما يؤول إليه الشيء، وقد أوّلته تأوّيلا وتأولته بمعنى؛ ومنه قول **الأعشى**:

عَلَى أَنَّهَا كَانَتْ، تُأَوِّل حُبَّها تَأَوُّلَ رِبْعِيِّ السِّقابِ، فَأَصْحَبا»[2]

1- ابن فارس، **مقايس اللغة**، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 2002، ص86-87.

2- ابن منظور، **لسان العرب**، م1، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص133-134.

«قال **أبو عبيدة** أي تفسير حبّها أنه كان صغيرًا في قلبه فلم يزل يثبت حتى صار كبيرًا كهذا السَّقب الصغير لم يزل يشِّب حتى صار كبيرا مثل أمِّه».[1]

«وأورد **الزبيدي** معاني مادة **(أَوَلَ)**: آل إليه يؤول أَوْلا ومآلا. رجع وفي الحديث «مَنْ صَامَ الدَّهْرَ فَلا صَام ولا آلَ» أي لا رجع إلى غير وهو مجاز».[2]

وفي **مختار الصحاح** نجد مادة **(أول)**، **(التأويل)** يفسر ما يؤول إليه الشيء وقد **(أوّله)** تأويلاً و**(تأوَّله)** بمعنىً.[3]

وفي **القاموس المحيط**: آل إليه أولاً ومآلا: رجع وعنه، ارتَدَّ، وأوله إليه رجعه، وأوّل الكلام تأويلا، وتأوّله: دبَّره وقدَّره وفسَّره والتأويل عبارة الرؤيا.[4]

الملاحظ أن الدلالة المعجمية للتأويل تدور في مجملها حول:

الرجوع والعاقبة وابتداء الأمر وانتهاؤه والتفسير والتبيين والتدبير والتقدير.

2.1-أما اصطلاحا:

سنتعرض للتأويل عند العلماء (مفسرين ومحدثين وفقهاء وأصوليين ومتكلمين) بعد القرن الرابع هجري نظرًا لنضج العلوم وكثرة المؤلفات في هذه الفترة:

يقول أبو منصور **الماتردي (ت333هـ)** وهو من علماء التفسير والكلام أيضا وله كتاب تأويلات القرآن «التأويل هو ترجيح أحد المحتملات بدون القطع».[5]

1- الزبيدي، **تاج العروس من جوهر القاموس**، م4، تحق علي شيري، دار الفكر للنشر والتوزيع، لبنان، 1994، باب(اللام)، ص32.

2- م ن/ص31.

3-محمد ابن ابي بكر الرازي، **مختار الصحاح**، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، ط4، 1990، ص25.

4- الفيروزأبادي، **القاموس المحيط**، تحق أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، د.ط، 2008، ص83.

5- السيد أحمد عبد الغفار، **ظاهرة التأويل وصلتها باللغة**، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية مصر، د.ط، 2012، ص19.

أما **الغزالي (505هـ)** فيرى أَّن «التأويل عبارة عن احتمال يعضُده دليل، يصير به أغلب على الظن من المعنى الذي يدل عليه الظاهر، ويشبه أن يكون كل تأويل صرفا للَّفظ عن الحقيقة إلى المجاز».[1]

وقد ردَّ **الآمدي** على هذا التعريف وعدّه تعريفا لنوع من أنواع التأويل وهو التأويل الصحيح، ورجّح أن يكون التأويل: «من حيث هو تأويل مع قطع النّظر عن الصحة والبطلان، وهو حمل اللفظ على غير مدلوله الظاهر منه، مع احتماله له، وأما التأويل المقبول الصحيح فهو حملُ اللفظ على غير مدلوله الظاهر منه مع احتماله له بدليل يعضِّده»[2]، «وإنما قولنا (حمل اللفظ على غير مدلوله) احترازا عن حمله على نفس مدلوله، وقولنا (الظاهر منه) احترازا عن صرف اللّفظ المشترك من أحد مدلوليه إلى الآخر، فإنه لا يسمى تأويلا، وقولنا(مع احتماله له) احترازٌ عما إذا صُرف اللّفظ عن مدلوله الظاهر إلى ما لا يحتمله أصلا، فإنه لا يكون تأويلا صحيحًا وقولنا(بدليل يعضُده) احتراز من التأويل من غير دليل فإنه لا يكون تأويلا صحيحًا أيضا».[3]

أما في مجال الفلسفة فقد جاء تعريفه على لسان **ابن رشد (ت595 هـ)** «التأويل إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن يقل ذلك بعادة لسُن العرب في التجوُّز».[4]

وعند المفسرين والمتكلمين تعريف **فخر الدين الرازي (ت 606)**:

«التأويل هو صرف اللفظ عن ظاهره إلى معناه المرجوح مع قيام الدليل القاطع على أن ظاهره محال».[5]

1- أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، **المستصفى من علم الأصول**، تحقيق حمزة بن زهير حافظ، شركة المدينة للطباعة والنشر جدة، د.ط، د.ت، ج3، ص88.

2- الآمدي، **الإحكام في أصول الأحكام**، دار الخديوية، مصر،ج3، 1914، ص4.

3- م ن/ص4.

4- السيد أحمد عبد الغفار، **ظاهرة التأويل وصلتها باللغة**، ص20.

5- م ن/ص ن.

من خلال هذه التعاريف نلحظ ما يلي:

1- إنَّ التعريف الذي أوردهُ **الماتردي** وهو من علماء التفسير والكلام، يعدُّ محاولة مبكّرة لوضع مصطلح التأويل.

2- نضج مصطلح التفسير لدى المشتغلين بالنصوص الدينية كلٌّ في مجال اختصاصه، وهنا تظهر أهمية التأويل عند تلك الجماعات.

3- التأثير الكبير الذي أحدثه **الغزالي** فيمن جاء بعده، فهُم في الغالب لم يخرجوا من عباءته في هذا المضمار.

4- في البيئة الأصولية نجد التشدد والحيطة في وضع التعاريف لأن ذلك يتعلق بتقرير الأحكام، ويتضح ذلك في تعريف **الآمدي**، حيث استدرك وأشار إلى تعريف التأويل الصحيح المقبول، بعد أن عرّف التأويل تعريفا عامًا يدخل فيه ماهو مقبول، وما هو غير مقبول.[1]

5- اتفاق جميع العلماء على وجوب العلم بالوضع اللساني العربي، لما لِلُّغة من صلة وطيدة بالنصوص الشرعية وما تحمله من أحكام، بها يتبين المعنى الجلي من الغامض، فوضعوا قواعد، وقوانين تحكم عملية التأويل.

ومنه فالتأويل يدور حول صرف اللّفظ إلى غير معناه الظاهر لوجود قرائن تقتضي ذلك فدور المُؤوِّل يتخطى ظاهر الخطاب؛ لكي يمتلك ما يعدّه باطنا ليزيد على المعنى الظاهر عنصرا آخر يُخفيه نسيج النص.[2]

والمفهوم المستخلص من تلك التعريفات والذي يعدُّ قاسمًا مشتركًا بينها، هو أنَّ التأويل عبارة عن صرف المعنى الظاهر من اللفظ إلى معنى آخر يحتمله اللفظ، ويعضّده دليل يصير به أغلب على الظن من المعنى الذي دلَّ عليه الظاهر.

1- السيد أحمد عبد الغفار، **التأويل الصحيح للنص الديني**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2003، ص21.

2- سماح رواق، **ثنائية التفسير والتأويل في مقاربة الخطاب الديني**، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات، العدد22، جوان 2011، ص319.

-والتأويل بهذا المعنى ينقسم إلى نوعين هما التأويل القريب والتأويل البعيد.

أ-التأويل القريب:

وهو التأويل الذي يُصرف فيه اللفظ عن ظاهره إلى معنى آخر قريب الاحتمال، [1] ومثاله: تأويل قوله تعالى: ﴿إِذَا قُمْتُمْ إِلَى الصَّلاةِ﴾المائدة (7)، بالعزم على القيام إليها، ووجه قُربِه رجحانه بالتنظير، وبنحو قوله تعالى: ﴿فَإِذَا قَرَأْتَ الْقُرْآنَ فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ﴾النحل(98)، معناها: إذا أَرَدْتَ قراءة القرآن[2].

ب-التأويل البعيد:

وهو التأويل الذي يُصرف فيه اللفظ عن ظاهره إلى معنى آخر بعيد الاحتمال،[3] ومثاله: حمل الحنفية لفظ المسكين في قوله تعالى:﴿ فَإِطْعَامُ سِتِّينَ مِسْكِينًا﴾ المجادلة(4) على المد أي إطعام ستينَ، مدًا فيجوز إعطاؤه لمسكين واحد في ستين يومًا، كما يجوز إعطاؤه ستين مسكينا في يوم واحد.[4]

ولكن ما يجدر بنا ذكره في هذا المقام أنَّ التأويل المقبول وهو التأويل الصحيح هو الذي تتحقّق فيه مجموعة من الشروط والضّوابط، التي تحميه من الانحراف عن قصد الشارع فيكون بذلك تأويلا مذمومًا باطلا، وهذه الضّوابط تتمثل في:

1-أن يكون اللفظ قابلا للتأويل، فإن لم يقبله فاللّفظ نص لا احتمال فيه[5]، وهذا شأن عامة النصوص الشرعية الصريحة في معناها كنصوص الصفات والتوحيد والمعاد.

1- عاطف محمد أبو هربيد، **أثر تأويل النص الشرعي في الإختلاف الفقهي**، أعمال المؤتمر العلمي الدولي "النص بين التحليل والتأويل والتلقي" كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الأقصى، غزة، 2006، ص13.

2- عبد الله الشنقيطي، **نشر البنود على مراقي السعود**، مطبعة فضالة المحمدية المغرب، ج1، د.ط، د.ت، ص270.

3- المرجع السابق، ص ن.

4- المرجع السابق، ص271.

5- الشاطبي، **الموافقات في أصول الشريعة**، تح مشهور بين حسن آل سليمان، دار ابن عفان، السعودية، ج3، ط1، 1977، ص330.

2- أن يحتمل اللفظ المؤوّل المعنى المُصرف إليه عن ظاهره في ذلك التركيب الذي وقع فيه؛ فإنَّ اللَّفظ قد لا يحتمل ذلك المعنى لغة، وقد يحتمله لغة ولا يحتمله في ذلك التركيب الخاص ولصحة التأويل لابد من اجتماع الأمرين معًا.[1]

3- أن يكون التأويل موافقا لوضع اللّغة، أو عرف الاستعمال، وعادة صاحب الشرع، فلو كان التأويل خارجًا عن هذا الضابط فلا يُصارُ إليه، ويعدُّ تأويلا فاسدا؛ فالبقرة لفظ وضع للدلالة على حيوان بعينه فلا يُؤوّل على أنه شاة أو جَمَلْ، والقُرء قد وضع لغةً للدلالة على الحيض أو الطهر ولم يوضع لغير ذلك، فتأويله لمعنى ثالث لم يوضع لغتًا يُعْتبَر تأويلا مردودًا.[2]

4- أن يقوم دليل على أن المتكلم أراد المعنى المصروف إليه اللّفظ عن ظاهره؛ لأن الأصل في الكلام هو الحقيقة والظاهر فلا يجوز العدول به عن حقيقته وظاهره إلا بديل أقوى يُسوِّغ إخراج الكلام عن أصله.[3]

5- أن يكون الدليل الصارف للّفظ عن مدلوله الظّاهر راجحًا على ظهور اللّفظ في مدلوله، ليتحقق صرفه عنه إلى غيره.[4]

فإذا ما وُجد دليل يَصرف اللّفظ عن ظاهره ينبغي أن يكون هذا الدليل من القوة بمكان بحيث يَقدِر على صرف اللّفظ عن ظاهره، لأنه عند تعارض أمرين لا يُصار إلى أحدهما إلا برجحانه على الآخر، وبما أن الأصل هو الظاهر فلا بد من دليل راجح يفيد ما يخالف الأصل.[5]

1- محمد أحمد لوح، **جناية التأويل الفاسد على العقيدة الإسلامية**، دار ابن عفَّان للنشر، القاهرة، ط1، 2003، ص15.

2- عاطف محمد أبو هربيد، **أثر تأويل النص الشرعي في الاختلاف الفقهي**، ص12.

3- المرجع السابق، ص16.

4- الشاطبي، **الموافقات في أصول الشريعة**، ص330.

5- عاطف محمد أبو هربيد، المرجع السابق، ص12.

2-التفسير والتأويل:

1.2-التفسير:

تدور مادة "**فَسَرَ**" في لغة العرب على معنى "البيان والكشف والوضوح".[1]

ومما ورد في ذلك فَسَرتُ الذراع إذا كشفتها، وفسَّرت الحديث: إذا بيَّنته.

وقد تطورت هذه اللفظة من الدلالة اللغوية إلى جعلها اصطلاحًا علميا خاصا، لأنّ من العلماء من جعل التفسير والتأويل والمعنى واحد، قال **ابن فارس**: معاني العبارات التي يُعبَّر بها عن الأشياء ترجع إلى ثلاثة: المعنى، والتفسير، والتأويل؛ وهي وإن اختلفت، فالمقاصد بها متقاربة؛ فأما المعنى فهو القصد والمراد.[2] وأما التفسير في اللغة فهو راجع إلى معنى الإظهار والكشف، وأصله في اللغة من التفسِرة؛ وهي القليل من الماء الذي ينظر فيه الأطباء، فكما أن الطبيب بالنظر فيه يكشف عن علة المريض، فكذلك المُفسِّر، يكشف عن شأن الآية وقصصها ومعناها.

«فالتفسير كشف المغلق المراد بلفظِه وإطلاق للمحتبس عن الفهم به، ويقال فسّرت الشيء أفسره تفسيرًا وفَسَرْتُه أفسره فِسْرًا، وقد سمى ابن جني كتبه الشارحة الفِسْر»[3]

وقال **ابن عباس** في قوله تعالى: ﴿**وأَحْسَنَ تَفْسِيرًا**﴾ الفرقان(33)، أي تفصيلا.

وفي الإصطلاح: «هو علم نزول الآية وسورتها وأقاصيصها والإشارات النازلة فيها ثم ترتيب مكّيتها ومديّنتها ومحكمها ومتشابهها، وناسخها ومنسوخها، وخاصها وعامها، ومطلقها ومقيّدها ومجملها ومفسِّرها»، وعرفه أبو حيّان في البحر المحيط

1- ابن فارس، **مقاييس اللغة**، ص504.

2- الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ط3، 1984، م2، ص146.

3- م ن/ص147.

بأنه: «علم يبحث عن كيفية النطق بألفاظ القرآن، ومدلولاتها، وأحكامها الإفرادية والتركيبية، ومعانيها التي تحمل عليها حالة التركيب، وتتمّات لذلك»[1].

ثم خرّج التعريف فقال: فقولنا: «علم» هو جنس يشمل سائر العلوم، وقولنا: «يبحث فيه عن كيفية النطق بألفاظ القرآن»، هذا هو علم القراءات، وقولنا: «مدلولاتها» أي مدلولات تلك الألفاظ، وهذا هو علم اللغة الذي يُحتاج إليه في هذا العلم، وقولنا: «وأحكامها الإفرادية والتركيبية»، هذا يشمل علم التصريف، وعلم الإعراب، وعلم البيان، وعلم البديع، وقولنا: «ومعانيها التي تحمل عليها حالة التركيب» يشمل مادلالته عليه بالحقيقة، مادلالته عليه بالمجاز، فإن التركيب قد يقتضي بظاهره شيئا نسبيا ويصدّ عن الحمل على الظاهر صادّ فيحتاج لأجل ذلك أن يُحمل على غير الظاهر وهو المجاز، وقولنا: «تتمّات لذلك»، هو معرفة النسخ وسبب النزول، وقصة توضح بعض ما انبهم في القرآن، ونحو ذلك.[2]

وقال بعضهم: «التفسير في الإصطلاح: علم نزول الآيات وشؤونها، وأقاصيصها والأسباب النازلة فيها. ثم ترتيب مكيّتها ومدنيّتها، ومحكمها، ومتشابهها، وناسخها ومنسوخها، وخاصها وعامها، ومطلقها ومقيّدها، ومجملها ومفسَّرها، وحلالها وحرامها، ووعدها، ووعيدها، وأمرها ونهيِها، وعِبَرِها وأمثالها.[3]

والخلاصة في تعريف علم التفسير هي:

تفسير القرآن هو علم يتم به فهم القرآن، وبيان معانيه، والكشف عن أحكامه، وإزالة الإشكال والغموض عن آياته.[4]

1- الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ص148.

2- محمد حسين الذهبي، **التفسير والمفسرون**، مكتبة وهبة، القاهرة، 1955، $ج_1$، ص13.

3- السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، تحق مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، السعودية، د.ط، د.ت، $ج_6$، ص2264.

4- صلاح عبد الفتاح الخالدي، **تعريف الدارسين بمناهج المفسرين**، دار القلم، دمشق، $ط_3$، 2008، ص24.

1.1.2-الحاجة إلى التفسير:

إن القرآن الكريم نزل بلغة العرب، قال سبحانه وتعالى: ﴿بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ﴾الشعراء(195)، فالله تعالى خاطب العرب بلسانهم، وعلى معهودهم، في التخاطب والكلام وبالتدبر في عديد من آيات الذكر الحكيم نجد أنه كتاب عام خاطب به عز وجل البشرية جمعاء، كما ورد ذلك في كثير من الآيات منها:

1-﴿الَر كِتَابٌ انزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ﴾إبراهيم(1).
2-﴿إِنَّا أَنزَلْنَا عَلَيْكَ الْكِتَابَ لِلنَّاسِ بِالْحَقِّ فَمَنِ اهْتَدَى فَلِنَفْسِهِ وَمَن ضَلَّ فَإِنَّمَا يَضِلُّ عَلَيْهَا وَمَأَنتَ عَلَيْهِم بِوَكِيلٍ﴾الزمر(38).
3-﴿قُلْ يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّمَا أَنَا لَكُمْ نَذِيرٌ مُّبِينٌ﴾الحج (47).
4-﴿إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ لِّلْعَالَمِينَ﴾التكوير(27).

ولما كان القرآن الكريم معجزا بفصاحته وبلاغته وبيانه، لم يكن ممكنا فهم ألفاظه وتدبّر آياته واستنباط معانيها إلا بالتمكن من لغته وعلومها.

وكان طبيعيا أن يفهم النبي-ﷺ- القرآن جملة وتفصيلا؛ إذ تكفَّل الله تعالى له بالحفظ والبيان كما كان طبيعيا أن يفهم أصحاب النبي-ﷺ- القرآن في جملته، أما فهمه تفصيلا، ومعرفة دقائق باطنه، بحيث لا يغيب عنهم شاردة ولا واردة، فهذا غير ميسور لهم بمجرّد معرفتهم لِلُغة القرآن،[1]، بل كانت تستوقفهم بعض المفردات والتراكيب لم يعلموا معانيها ووجب عليهم البحث والنظر والرجوع إلى النبي-ﷺ- فيما تعسّر عليهم فهمه كسؤالهم لمّا نزل: ﴿الَّذِينَ آمَنُواْ وَلَمْ يَلْبِسُواْ إِيمَانَهُم بِظُلْمٍ﴾الانعام(82)، فقالوا: وأَيُّنَا لم يظلم نفسه؟ ففسَّره النبي-ﷺ- بالشِّرك، واستدل عليه بقوله: «إنَّ الشِركَ لظُلْمٌ عظيمٌ»[2]

1- محمد حسين الذهبي، **التفسير والمفسرون**، 28/1.

2- صبحي الصالح، **مباحث في علوم القرآن**، دار العلم، الملايين، بيروت، رفع عبد الله النجدي، ط$_{10}$، 1977، ص15.

فرسول الله-ﷺ- قد آتاه الله الكتاب وعلّمه ما لم يكن يعلم، وكان فضل الله عليه عظيمًا، فلم تكن الحاجة ماسّة إلى وضع تأليف في علوم القرآن، في عهد الرسول والصحابة، ولم تكن أدوات الكتابة متيسّرة لديهم، فكان ذلك حائلا أيضا دون التأليف في هذا العلم، زِد على ذلك أن الرسول-ﷺ- قد نهاهم أن يكتبوا عنه شيئا غير القرآن:«لا تَكْتُبوا عَنّي، وَمَنْ كَتَبَ عَنّي غَيْرَ القُرْآن فَلْيَمْحُهُ، وَحَدِّثوا عَني ولا حَرَجَ ومَنْ كَذَبَ عَلَيَّ مُتَعَمِّدًا فَلْيَتَبَوَأْ مَقْعَدَهُ فِي النَّارِ» وكان ذلك مخافة أن يختلط القرآن بما ليس منه.[1]

فإذا كان الصحابة وهم أقدر الناس على تشخيص وفهم ما في كتاب الله من رصانة المباني ودقائق المعاني، كانت تُبهم عليهم بعض المفردات والتراكيب التي أودعها الله سبحانه وتعالى طاقة دلالية متّسِعة، تجاوزت في بعض الأحيان حدود ما ألفوه في كلامهم فبدت حاجة الأمة إلى فهم القرآن والاهتداء به ماسة خاصة بعد أن تفشّى اللحن وفسدت الألسن فهذا النص القرآني مصب اهتمام علماء المسلمين، فأَوْلَوْه من العناية أشَدَّها، وذلك بُغية الكشف عن معانيه ومراميه، وبيان مقاصده وأحكامه.

2.1.2-نوعا التفسير:

أ-التفسير بالمأثور:

وهو «تفسير القرآن بالقرآن وتفسير القرآن بالسنة، وتفسير القرآن بأقوال الصحابة، وتفسير القرآن بأقوال التابعين وقد جُعل مصطلح التفسير بالمأثور هذا مقابلا للتفسير بالرأي؛ أي إنَّ ما لم يكن من التفسير بهذه الأنواع الأربعة، فهو من التفسير بالرأي».[2]

وبناءً على هذين المصطلحين قُسِمت كتب التفسير، فأجلُّ كتب التفسير بالمأثور تفسير ابن جرير **الطبري(ت923هـ)** جامع البيان عن تأويل آي القرآن، وتفسير

1- صبحي الصالح، **مباحث في علوم القرآن**، ص119-128.

2- مساعد بن سليمان بن ناصر الطَّيار، **مفهوم التفسير والتأويل والإستنباط والتدبر**، دار ابن الجوزي، الرياض، ط2، 1427هـ، ص19.

القرآن العظيم **لابن كثير(ت774ه)**، وكذا **الشّنقيطيُّ(ت1393هـ)** في كتابه أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن ومن أمثلة تفسير القرآن بالقرآن:

تفسير قوله تعالى: ﴿صِرَاطَ الَّذِينَ أَنعَمتَ عَلَيهِمْ﴾الفاتحة(6) فقد جاء تفسير الذين أنعم الله عليهم في سورة النساء حيث قال تعالى﴿وَمَن يُطِعِ اللّهَ وَالرَّسُولَ فَأُوْلَئِكَ مَعَ الَّذِينَ أَنْعَمَ اللّهُ عَلَيْهِم مِّنَ النَّبِيِّينَ وَالصِّدِّيقِينَ وَالشُّهَدَاء وَالصَّالِحِينَ وَحَسُنَ أُولَئِكَ رَفِيقًا ذَلِكَ الْفَضْلُ مِنَ اللّهِ وَكَفَى بِاللّهِ عَلِيمًا﴾النساء(68).

ومن أمثلة باب تفسير القرآن بالسنة، تفسير قوله تعالى: ﴿وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدْوَّ اللّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِن دُونِهِمْ لاَ تَعْلَمُونَهُمُ اللّهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا تُنفِقُواْ مِن شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنتُمْ لاَ تُظْلَمُونَ﴾الأنفال(61) فقد جاءت لفظة "القوة" في حديث رسول الله-ﷺ-: «أَلَا إِنَّ الْقُوَّةَ الرَّمْيُ، أَلَا إِنَّ القُوَةَ الرَّمْيُ»رواه مسلم.[1]

ومن أمثلة تفسير الصحابة، تفسير قوله تعالى: ﴿وَلاَ تَسُبُّواْ الَّذِينَ يَدْعُونَ مِن دُونِ اللّهِ فَيَسُبُّواْ اللّهَ عَدْوًا بِغَيْرِ عِلْمٍ كَذَلِكَ زَيَّنَّا لِكُلِّ أُمَّةٍ عَمَلَهُمْ ثُمَّ إِلَى رَبِّهِم مَّرْجِعُهُمْ فَيُنَبِّئُهُم بِمَا كَانُواْ يَعْمَلُون﴾الأنعام(109)، قال "ابن عباس في هذه الآية: قالوا يا محمَّد لَتَنْتَهِيَنَّ عن سبك آلهتنا أو لنهْجُوَنَّ ربَّك، فنهاهم الله أن يسبّوا أوثانهم".[2]

وقد رُويت عن التابعين، في التفسير روايات كثيرة، كمجاهد، وعكرمة، وعطاء، ومثال ذلك ما ورد في تفسير قوله تعالى: ﴿وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ﴾لقمان(17) «قال علي بن أبي طلحة عن ابن عباس-رضي الله عنه- في قوله: "ولا تصعر خدك للناس" يقول لا تتكبَّر فتحتقر عباد اللهُ وتعرض عنهم بوجهك إذا كلَّموك؛ وكذا روى العوفي وعكرمة عنه».[3]

1- ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ص294.

2- م ن/ ص152.

3- م ن/ ص417.

وقد ذهب أكثر المفسرين إلى أنه يُؤْخَذ بقول التابعي في التفسير، لأن التابعين تلقوا غالب تفسيراتهم عن الصحابة، لذا حكى أكثر المفسرين أقوال التابعين في كتبهم ونقلوها عنهم مع اعتمادهم لها.[1]

ب-التفسير بالرأي:

هو تفسير القرآن بالاجتهاد بعد معرفة المفسِّر لكلام العرب ومناحيهم في القول، ومعرفته للألفاظ العربية ووجوه دلالتها، واستعانته في ذلك بالشعر الجاهلي ووقوفه على أسباب النزول، ومعرفته بالناسخ والمنسوخ من آيات القرآن، وغير ذلك من الأدوات التي يحتاج إليها المفسر.[2]

وهو التفسير الذي يعتمد فيه المفسر على الاستنتاج العقلي للأحكام والحكم من الآيات، وترجيح المحتملات، ويجوز التفسير بالرأي لمن كان عالمًا باللغة العربية والنحو والصرف والبلاغة وناسخ القرآن ومنسوخه وأسباب النزول والسنة صحيحها وضعيفها، وأصول الفقه.[3]

والتفسير بالرأي يقوم على اجتهاد المفسر، وإعمال عقله، وعمق نظره، وإحالة رأيه، وتقديم خلاصة هذا في تفسير القرآن، وبيان معانيه واستخراج دلالاته وأحكامه،[4] ويسمى التفسير العقلي، لأنه يقوم على إعمال العقل والتفكير في التفسير، في مقابل التفسير النقلي الذي يقوم على نقل الروايات المأثورة في التفسير.[5]

والتفسير بالرأي نوعان: نوع محمود مقبول، لأنه يقوم على أسس منهجية، وتتحقق فيه الشروط والضوابط المطلوبة، ونوع مذموم مردود؛ لأنه يقوم على

1- محمد حسين الذهبي، **التفسير والمفسرون**، ص96.

2- م ن/ ص183.

3- **مجلة البحوث الإسلامية**، العدد 7، الإصدار من رجب إلى شوال 1403، ج3، ص211، WWW.ALIFA.COM.

4- صلاح الخالدي، **تعريف الدارسين بمناهج المفسرين**، ص414.

5- م ن/ص ن.

الهوى أو الجهل[1]. وقد اختلف العلماء من قديم الزمان في جواز تفسير القرآن بالرأي؛ فقوم تشدّدوا فلم يجرؤوا على تفسير شيء من القرآن، ولم يبيحوه لغيرهم[2] واستندوا في ذلك إلى قوله -ﷺ-: «من قال بالقرآن بغير علم فليتبوأ مقعده من النار» رواه أبو داوود والترمذي[3] لكن اختلاف العلماء يؤول في الحقيقة إلى أن المحرَّم منه هو الجزم بأن مراد الله تعالى كذا من غير برهان، أو محاولة تفسير الكتاب الكريم مع جهل المفسر بقواعد اللغة وأصول الشرع، أو تأييد بعض الأهواء[4] والنحل والفرق والنزوعات، وقوم كان موقفهم على العكس من ذلك، فلم يروا بأساً من تفسير القرآن باجتهادهم، والفريقان على طرفي نقيض، وكلٌ يعزز رأيه بالأدلة والبراهين[5]. والراجح هو جواز التفسير بالرأي إذا انطبقت فيه الشروط الضرورية لصحته؛ والمعنى أنه من فسّر القرآن برأيه فلابد أن يكون عالما بلغة العرب وأساليبها في البيان والإلمام بمجمل العلوم من نحو، صرف، اشتقاق، علوم البلاغة، علم القراءات، أصول الفقه، الرجوع إلى المروي عن الرسول -ﷺ- والصحابة، معرفة أسباب النزول، الناسخ والمنسوخ.

2.2-الفرق بين التفسير والتأويل:

لقد اهتم الباحثون في علوم القرآن، وكذا المفسرون بلفظتي التأويل والتفسير، ونتج عند ذلك أقوال كثيرة تداخل فيها مصطلح التأويل والتفسير، ولم تكن الفروق واضحة بين هذين المصطلحين؛ ولإيضاح ذلك ندرج أقوال العلماء لنقف على مبلغ هذا الاختلاف.

قد يرد التأويل مرادفا لمعنى التفسير عند أكثر مفسري القرآن الكريم، نقل عن **الخليل(ت175هـ)** أن التأوّل والتأويل تفسير الكلام الذي تختلف معانيه وفي قوله تعالى: ﴿يَوْمَ يَأْتِي تَأْوِيلُهُ﴾الأعراف(52). قيل هل ينظرون إلى بيانه ومعانيه

1- صلاح الخالدي، **تعريف الدارسين بمناهج المفسرين**، ص414-415.

2- محمد حسين الذهبي، **التفسير والمفسرون**، ص183.

3- الزركشي، **البرهان**، 2/ص161.

4- صبحي صالح، **مباحث في علوم القرآن**، ص261-262.

5- محمد حسين الذهبي، المرجع السابق، ص ن.

وتفسيره، وقال **ابن قتيبة(ت275هـ)** هل ينتظرون إلا عافيته، يريد ما وعدهم الله من أنه كائن (يوم يأتي تأويله في القيامة)،[1] قال **أبو عبيدة(ت210هـ)** وطائفة معه: «التفسير والتأويل بمعنى واحد فهما مترادفان. وهذا هو الشائع عند المتقدمين من علماء التفسير».[2]

وهذا قولٌ مردود؛ لأن التفسير والتأويل مصطلحان قرآنيان، ولابدَّ من التفريق بينهما، لأنه لا ترادف بين كلمات القرآن، وقد فرق **أبو منصور الماتردي(ت233هـ)** بين هذين المصطلحين بقوله أنَّ التفسير بيان معاني الألفاظ القرآنية الظاهرة، والتأويل بيان معاني الألفاظ القرآنية الباطنة، والإخبار عن حقيقة المراد بها.[3]

ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ﴾الفجر(14) فهذه الآية لها تفسير وتأويل، تفسيرها: المرصاد من الرصد والمراقبة، أي إنَّ الله مطّلع على كل ما يعمل الظالمون، يراها ويعلمها ويرصدها، ويسجلها عليهم ليحاسبهم عليها.

وتأويلها: التحذير من التهاون بأمر الله، والغفلة عن التأهب الاستعداد للعرض والحساب يوم القيامة.[4]

وأشهر من أطلق على التفسير مصطلح التأويل، **محمد بن جرير الطبري(ت310هـ)** في كتابه جامع البيان عن تأويل آي القرآن، حيث يُصدِّر تفسيره للآي بقوله "القول في تأويل قوله تعالى "مرادًا" به التفسير.[5]

ونجد من العلماء أمثال **الراغب(502هـ)** الذي أوْلى عناية إلى التفرقة بين التأويل والتفسير حيث يقول: «التفسير أعمّ من التأويل وأكثرُ استعمالِه في الألفاظ

1- عواطف كنوش المصطفى التميمي، **المعنى والتأويل في النص القرآني**، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص21-22.

2- محمد حسين الذهبي، **التفسير والمفسرون**، ص16.

3- صلاح عبد الفتاح الخالدي، **تعريف الدارسين بمناهج المفسرين**، ص27.

4- م ن/ ص ن.

5- مساعد بن سليمان بن ناصر الطيار، **مفهوم التفسير والتأويل والاستنباط والتدبر**، دار ابن الجوزي، الرياض، ط2،1427هـ، ص97.

ومفرداتها، وأكثر استعمال التأويل في المعاني والجمل وأكثر ما يُستعمل في الكتب الإلهية، والتفسير يُستعمل فيها وفي غيرها».[1]

وقال غيره: «التفسير يتعلق بالرواية، والتأويل يتعلق بالدّراية».[2]

ففي بعض الأحيان ونحن أمام النص القرآني، قد نصل إلى المعنى عن طريق الرواية، أي النقل، وهو نقل التفسير من راوٍ إلى آخر، فهذا لون من ألوان التفسير، وفي مقابل ذلك يمكن أن يكون التأويل متعلقا بالدراية؛ فيخرج المعنى من ظاهر اللفظ إلى معنى آخر يحتمله اللفظ. [3]

وقال بعضهم التفسير هو بيان المعاني التي تُستفاد من وضع العبارة، والتأويل هو بيان المعاني بطريق الإشارة، وهذا هو المشهور عند المتأخرين.

وهناك رأي آخر يذهب إلى أنَّ التأويل ينتج من اختلاف التفسير، فهناك التفسير بالمأثور والتفسير بالرأي، والتفسير اللغوي والتفسير حسب اتجاهات المذاهب، فكثرة التفاسير جعلت القارئ يتيه في خضم هذه الآراء والتحليلات والمناقشات الفقهية والعلمية والعقائدية، علما أن التأويل كان يوجه الأنظار لأسرار القرآن البيانية، ومراتبه العليا البلاغية وإلى إعجازه الذي ليس في قوة أحد من البشر أن يأتي بمثله.

وإذا وصلنا إلى القرن العاشر نجد أن **السيوطي** ساوى بين التفسير والتأويل وعد أولهما بمثابة تمديد للثاني والثاني ضروري له، ما دام التفسير في أصل استعماله يعني البيان والوضوح كما في قوله تعالى: ﴿وَلَا يَأْتُونَكَ بِمَثَلٍ إِلَّا جِئْنَاكَ بِالْحَقِّ وَأَحْسَنَ تَفْسِيرًا﴾الفرقان(33) بمعنى وأفضل بيانا ووضوحاً[4].

1- السيوطي، **الإتقان**، ص2263.

2- م ن/ص ن.

3- السيد أحمد عبد الغفار، **التفسير ومناهجه والنص وتفسيره**، ص226.

4- عواطف كنوش المصطفى التميمي، **المعنى والتأويل في النص القرآني**، ص32.

وما نلحظه بصفة عامة أن غالبية علماء التفسير عمدوا إلى المساواة بين التفسير والتأويل، فجاء التأويل عندهم مماثلا للمعنى اللغوي؛ وبالإضافة إلى هؤلاء هناك من العلماء من فرّق بين اللفظتين على أساس أن التأويل هو صرف لمعنى اللفظ الظاهر إلى معنى يحتمله ويعضّده دليل، في حين إنّ التفسير لا يتجاوز الكشف والإيضاح وبيان المعاني.

ومن هنا كان التفسير والتأويل عند المتقدمين وسيلة لكشف وتبيين معاني النصوص القرآنية؛ احتراما وتقديسا للنص الديني، الذي كان في ذلك العهد محوطا بسياج يقفون دونه تورعًا وحيطة، أما عند المتأخرين فقد أصبح التأويل سببا في توسيع الدلالة، بإضافة معاني جديدة للنص.

3.2-الاستعمال القرآني لكلمة تأويل:

وردت كلمة تأويل في القرآن الكريم في سبعة سور هي:

1-قال تعالى: ﴿هُوَ الَّذِيَ أَنزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُّحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاء الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاء تَاوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَاوِيلَهُ إِلاَّ اللّـــهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ ءامَنَّا بِهِ كُلٌّ مِّنْ عِندِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلاَّ أُوْلُواْ الألْبَابِ﴾آل عمران(7).

فالمقصود من هذه الآية كما يقول الطبري أن المُحكمات هن اللواتي أحكمن بالبيان والتفصيل، هنَّ أصل الكتاب الذي هو هدى للمتقين، أما المتشابهات فمعناها متشابهات في التلاوة، مختلفات في المعنى، وقال آخرون: بل "**المحكم**" من آي القرآن ما عرف العلماء تأويله وفهموا تفسيره، والمتشابه "ما لم يكن لأحد إلى علمه سبيل كقيام الساعة.[1]

فأما الذين في قلوبهم ميل عن الحق، فيتَّبعون ما تشابهت ألفاظه وتصرفت معانيه بوجوه التأويلات، إرادة اللبس على نفسه وعلى غيره، وإن "ابتغاء التأويل" هم الذين يريدون أن يجدوا في القرآن ما يوافق نزعتهم المذهبية، والذي طلبه القوم من

1- الطبري، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، ج2، ص112-213-214.

المتشابه من معرفة شيء جاءٍ قبل مجيئه،[1] وما يعلم تأويل ذلك إلا الله وحده منفردًا بعلمه والراسخون في العلم يقولون صدّقنا بما تشابه من آي الكتاب، وأنه حقٌ وإن لم نعلم تأويله،[2] فالتأويل هنا عاقبة الأمور التي لا يعلمها إلا الله، والغيبيات التي لا تقبل البحث والاستقصاء.[3]

فمعنى كلمة تأويل في هذين الموضعين من الآية لا تخرج عن معناه اللغوي.

2-قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ ءامَنُواْ أَطِيعُواْ اللّهَ وَأَطِيعُواْ الرَّسُولَ وَأُوْلِي الأَمْرِ مِنكُمْ فَإِن تَنَازَعْتُمْ فِي شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى اللّهِ وَالرَّسُولِ إِن كُنتُمْ تُؤْمِنُونَ بِاللّهِ وَالْيَوْمِ الاخِرِ ذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَاوِيلاً﴾النساء(58).

يرى شيخ الإسلام ابن تيمية أّن التأويل المذكور في الآية هو معرفة الأمور الغيبية التي استأثر الله بعلمها، ورأى آخرون أّن التأويل فيها بمعنى المآل والعاقبة.[4]

3-قال تعالى: ﴿هَلْ يَنظُرُونَ إِلاَّ تَاوِيلَهُ يَوْمَ يَأْتِي تَاوِيلُهُ يَقُولُ الَّذِينَ نَسُوهُ مِن قَبْلُ قَدْ جَآءتْ رُسُلُ رَبِّنَا بِالْحَقِّ فَهَل لَّنَا مِن شُفَعَآء فَيَشْفَعُواْ لَنَآ أَوْ نُرَدُّ فَنَعْمَلَ غَيْرَ الَّذِي كُنَّا نَعْمَلُ قَدْ خَسِرُواْ أَنفُسَهُمْ وَضَلَّ عَنْهُم مَّا كَانُواْ يَفْتَرُونَ﴾الأعراف(52).

فسر **ابن عباس** "تأويله" هنا بتصديق وعده ووعيده أي يوم يظهر صدق ما أخبر به من أمر الآخرة، وقال قتادة "تأويله" ثوابه، ومجاهد، جزاؤه.[5]

4-قال تعالى: ﴿وَمَا كَانَ هَذَا الْقُرءانُ أَن يُفْتَرَى مِن دُونِ اللّهِ وَلَكِن تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ الْكِتَابِ لاَ رَيْبَ فِيهِ مِن رَّبِّ الْعَالَمِينَ {37} أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَاتُواْ بِسُورَةٍ مِّثْلِهِ وَادْعُواْ مَنِ اسْتَطَعْتُم مِّن دُونِ اللّهِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ {38} بَلْ كَذَّبُواْ بِمَا لَمْ يُحِيطُواْ بِعِلْمِهِ وَلَمَّا يَاتِهِمْ تَاوِيلُهُ كَذَلِكَ كَذَّبَ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الظَّالِمِينَ﴾يونس(37-38-39).

1- الطبري، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، ج2، ص215-216-217.

2-م ن، ص219.

3- السيد أحمد عبد الغفار، **ظاهرة التأويل وصلتها باللغة**، ص27.

4- الشاطبي، **الموافقات**، ص324.

5- المرجع السابق، ص29.

وتفسير آية: "ولما يأتهم تأويله" قد جاء بعد ذكر القرآن وأنه جاء مصدقا لما تقدمه من الكتب السماوية ومنزها عن الافتراء والريب.[1]

ويفسرها **الطبري**: ولم يأتهم بعدُ بيان ما يؤول إليه ذلك الوعيد الذي وعدهم الله في هذا القرآن.[2]

5-قال تعالى: ﴿وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَاوِيلِ الاحَادِيثِ﴾يوسف(6).

نجد أن لفظة "**تأويل**" في سورة يوسف دلت على ماآل إليه الأمر وما يصير إليه.[3]

ويقول **الطبري**: ويعلمك رَبُّكَ من علم ما يؤول إليه أحاديث الناس، عما يرونه في منامهم، وذلك تعبير الرؤيا.[4]

6-قال تعالى: ﴿وَأَوْفُوا الْكَيْلَ إِذا كِلْتُمْ وَزِنُواْ بِالقِسْطَاسِ الْمُسْتَقِيمِ ذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَاوِيلاً﴾الإسراء(35)؛ أي مآلا ومنقلبًا في آخرتكم، قال سعيد عن قتادة أي خير ثوابا وأحسن عاقبة.[5]

7-قال تعالى: ﴿قَالَ هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَاوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِع عَّلَيْهِ صَبْرًا﴾الكهف(77)، أي بتفسير ما لم تستطِع عليه صبرا.[6]

من هذا يتبين أن لفظة "**التأويل**" في الآيات السابقة محصورة بين العاقبة والمآل والرجوع، وهو ما نجده في الثلاث آيات الأولى، أو تعبير عن رؤيا كما في سورة يوسف أو تفسير عما أُشْكِلَ أمره كما ورد في سورة الكهف.

1- السيد أحمد عبد الغفار، **التفسير ومناهجه والنص وتفسيره**، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000، ص234.

2- الطبري، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، ص210-211.

3- ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، مج$_2$، ص448.

4- المرجع السابق، ص331.

5- المرجع السابق، مج$_3$، ص38.

6- م ن/ ص93.

3-التأويل النحوي:

لقد بُني العمل النحوي على منهج خاص وطريقة واضحة اعتمدها النحاة للاستنباط من المادة اللغوية المسموعة لبناء قواعد النحو، وقد اعتمد علماء العربية مقياسين لضبط المدونة اللغوية: مقياس للزمان وآخر للمكان، فحدّدوا الفترة الزمنية التي يحتج بلغتها بثلاثة قرون: منها 150 سنة قبل الإسلام، و150 سنة بعده.[1]

وعلى هذا قسَّم النحاة عصر الاحتجاج إلى ثلاثة أقسام هي: العصر الجاهلي، وعصر الإسلام الأوَّل وهو عصر المخضرمين، ثم العصر الإسلامي.

وبالنسبة لحدود المكان فقد نظر اللغويون إليه على أساس مبدإ التأثير والتأثر أو التغيير، فكانت البوادي، ومعاييرها والحضر وحدودها،[2] وذلك بحسب قربها أو بعدها عن القبائل المجاورة، فأخذوا من القبائل الموجودة في قلب الجزيرة العربية، وبينما استبعدوا القبائل الواقعة على الساحل أو الحواضر، فذكروا أن أفصح العرب قريش ثم قيس وتميم وأسد، وهذيل وبعض كنانة، وبعض الطائيين ولم يؤخذ عن غيرهم.

قال **أبو نصر الفرابي (339هـ)**: «كانت قريش أجود العرب انتقاء للأفصح من الألفاظ، وأسهلها على اللسان عند النطق، وأحسنها مسموعًا وإبانة عما في النفس، والذين عنهم نقلت اللغة العربية، وبهم اقْتُدي، وعنهم أخذ اللسان العربي من بين قبائل العرب، هم قيس وتميم وأسد؛ فإن هؤلاء هم الذين عنهم أكثر ما أخذ ومعظمه، وعليهم اتكل في الغريب وفي الإعراب والتصريف، ثم هذيل وبعض كنانة، وبعض الطائيين، ولم يُؤخَذ عن غيرهم من سائر قبائلهم"[3].

1- محمد خان، **أصول النحو العربي**، مطبعة جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر،2012، ص17.

2- م ن/ ص20.

3- السيوطي، **الاقتراح في أصول النحو**، تح عبد الحكيم عطية، دار البيروني، ط2، 2006، ص47.

«ومرد ذلك كله إلى الوثوق من سلامة لغة المحتج به وعدم تطرق الفساد إليها، وهذا هو الضابط في التصنيف الزماني والمكاني»[1]، وتتابعت جهود العلماء باتباع خطط منهجية لوضع القواعد العامة، وفرعوا عليها المسائل، ووضعوا الأبواب والفصول ليظهر علم أصول النحو بقواعده وأسسه ومصطلحاته، واستمدوا ذلك كله من استقراء نصوص القرآن الكريم والحديث الشريف وكلام العرب.

1.3-أدلة النحو وعلاقتها بظهور التأويل النحوي:

«أصول النحو علم يُبحث فيه عن أدلة النحو الإجمالية من حيث هي أدلَّته، وكيفية الاستدلال بها، وحال المستدِل»[2]، يقول **ابن الأنباري:** «أصول النحو أدلَّة النحو التي تفرعت منها فروعه وفصوله، كما أن أصول الفقه أدلة الفقه التي تنوعت عنها جملته وتفصيله»[3]، فعلاقة النحو بأصوله كعلاقة الفقه بأصول الفقه، وفائدته التعويل في إثبات الحكم على الحجة والتعليل والارتفاع عن حضيض التقليد إلى يفاع* الاطلاع على الدليل[4] فبِه يتم الوقوف على الأصول والمباني لمعرفة حقائق المعاني ويُحتاج إليه في معرفة الأحكام، ويُتوصل بمعرفته إلى معاني الكتاب.

1.1.3-القرآن الكريم:

يعد القرآن الكريم المنهل الأول لاستنباط الأحكام النحوية، فالنحو لم يستلزم التقنين والتقعيد إلا بعد ظهور الإسلام، ونزول القرآن الكريم بالعربية؛ إذ حصل ارتباط استلزامي، أصبحت العربية بموجبه من لوازم الإسلام، وكان الهم الأوّل للمعنيين بالعربية سلامة القرآن الكريم في بنيانه اللغوي نحوًا وصرفًا وصوتا ودلالةً، فكان الهدف من الاستقراء تقنين نحو للّغة العربية يتوافق مع عربية القرآن الكريم التي رأى اللغويون

1- سعيد الأفغاني، **في أصول النحو**، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1994، ص25.

2- السيوطي، **الاقتراح**، ص21.

3- م ن/ ص23.

4- م ن/ ص ن.

* اليفاع: المكان المرتفع من الأرض.

الأوائل أنها تمثل العربية الفصحى الجامعة للعرب على اختلاف قبائلهم وتباعد أماكن سكناهم داخل الجزيرة العربية بدليل فهم العرب العام لنص القرآن الكريم.[1]

وعلى هذا يكون هو النص الصحيح المجمع على الاحتجاج به، وقراءاته جميعا الواصلة إلينا بالسند الصحيح حجة لا تضاهيها حجة[2]، قال السيوطي: «فكلُ ما ورد أنه قُرئ به جاز الاحتجاج به في العربية، سواء أكان متواترًا، أم آحادًا، أم شاذا، فالمتواتر ما نقله جمع لا يمكن تواطُؤُهم على الكذب عن مثلهم إلى منتهاه، وغالب القراءات كذلك».[3]

وقد فصل في ذلك ابن الجزري(ت833هـ) بقوله: «كل قراءة وافقت العربية ولو بوجه ووافقت أحد المصاحف العثمانية ولو احتمالا، وصحَّ سندها، فهي القراءة الصحيحة التي لا يجوز ردّها ولا يحل إنكارها بل هي من الأحرف السبعة التي نزل بها القرآن، سواء كانت عن الأئمة السبعة أم عن العشرة أم عن غيرهم من الأئمة المقبولين؛ ومتى اختل ركن من هذه الأركان الثلاثة أطلق عليها ضعيفة أو شاذة».[4]

ومما سبق تتضح الأركان الثلاثة للقراءة الصحيحة هي: صحة السند وموافقة العربية ولو بوجه، وموافقة أحد المصاحف العثمانية ولو احتمالا.

فكانت هذه الأركان المقياس الأول الذي يجب أن يقوم عليه قبول القراءة أو تشذيذها.

وذهب بعض العلماء إلى أنّ القراءة الشاذة التي منع القراء قراءتها في التلاوة يحتج بها في اللغة والنحو.[5]

1- حسن خميس الملخ، **التفكير العلمي في النحو العربي**، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1 2002، ص68.

2- سعيد الأفغاني، **في أصول النحو**، ص28.

3- السيوطي، **الإتقان**، ص503-502.

4- ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ص9.

5- سعيد الأفغاني، المرجع السابق، ص23.

فما دام العلماء قد احتجوا بكلام ممن نطقوا على السليقة وبنوا عليه قواعدهم فمن باب أولى أن يحتجوا بقراءة الصحابة والتابعين، فالقراءة الشاذة ما تخلف فيها موافقة رسم المصحف وثبت بها صحة السند، أو ما تخلف فيها التواتر من الركن الأول، فمخالفة الرسم العثماني بكلمة أو حرف إذا ثبتت القراءة به لا يؤثر في صحة بناء القاعدة عليها كما في قوله تعالى: ﴿وَأَنَّهُ أَهْلَكَ عَادًا الْأُولَى﴾النجم(49)، يقرأ بالتنوين مكسورًا، وإسكان اللام وهمز ما بعدها، ويطرح التنوين والهمزة وتشديد اللام وهي قراءة نافع وأبي عمرو.[1] ولكلٍّ حُجَّته في ذلك، فحجة الفريق الأول أنه أتى بالكلام على أصله، ووفّى اللّفظ حقيقة ما وجب له، وكسَر التنوين (التقاء الساكنين) والحجة لمن حذف التنوين والهمزة وشدّد اللام أنه نقل حركة الهمزة إلى اللام الساكنة قبلها ثم حذفها فالتقى سكون التنوين وسكون اللام، فأدغم التنوين في اللام؛ فالتشديد من أجل ذلك.[2]

من خلال ما تقدم نصل إلى أنّ القراءات القرآنية كلّها حجة وهي مصدر للقواعد النحوية لا العكس.

2.1.3-الحديث الشريف:

يقصد بالحديث الشريف أقوال الرسول-ﷺ-، وما أمر به أن يُكتب كرسائله إلى ملوك الأرض في عصره، أو العهود، والمواثيق التي كانت بينه وبين خصومه من العرب، وقد أجمع العلماء على أن النبي-ﷺ- أفصح العرب قاطبة، وأن أقواله حجّة في اللغة إذا ثبت أنها لفظ النبي نفسه ولا يتقدمه في باب الاحتجاج في هذه الحال إلا القرآن الكريم.[3]

وعلى الرغم من إجماع العلماء على فصاحته-ﷺ- إلا أنه في مسألة الاحتجاج بأقواله انقسموا إلى مانعين ومجيزين.

1- ابن خالوية، **الحجة في القراءات السبع**، تح عبد العال سالم مكرم، دار الشروق، القاهرة، ط3، 1979، ص337.

2- م ن/ ص ن.

3- محمد خان، **أصول النحو**، ص34-35.

أ-المانعون:

بعض أعلام النحو ترددً في مسألة الاستشهاد بالحديث النبوي الشريف، بل ويكاد المنع ينحصر في ثلاثة من الأعلام وهم: **أبو حيان(ت609هـ)**، و**ابن الضائع(ت680هـ)** و**السيوطي**[1]، وحجتهم في ذلك ما عبَّر عنه أبو حيان الأندلسي «إنما ترك العلماء ذلك لعدم وثوقهم أن ذلك لفظ الرسول -ﷺ-، إذ لو وثقوا بذلك لجرى مجرى القرآن في إثبات القواعد الكلية».[2]

والسبب الأول: في هذا المنع يعود إلى تجويز الرواة نقل الحديث بالمعنى فإن غالب الأحاديث المروية بالمعنى، وقد تداولتها الأعاجم والمولدون قبل تدوينها، فرَوَوْها، بما أدّت إليه عباراتهم فزادوا وأنقصوا وأبدلوا ألفاظها بأخرى، ولهذا نرى الحديث الواحد في القصة الواحدة مرويًا على أوجه شتىً، ولهذا لم يأخذ هؤلاء العلماء بالأحاديث لإثبات القواعد اللغوية.

أما **السبب الثاني:** فيعود إلى «وقوع اللحن كثيرًا فيما رُوي من الحديث، لأن كثيرًا من الرواة كانوا غير عرب، ولا يعلمون لسان العرب في صناعة النحو، فوقع اللحن في كلامهم وهم لا يعلمون ذلك».[3]

ب-المجيزون:

أغلب المجيزين لحجية الحديث من اللغويين، وأصحاب المعاجم أمثال **الأزهري** في تهذيب اللغة و**الجوهري** في الصحاح و**ابن سيده** في المخصص و**ابن فارس** في مقاييس اللغة و**الزمخشري** في الفائق في غريب الحديث.

أما من احتج بالحديث من النحاة، فابن خروف وابن جني والسهيلي والرضي وابن هشام.

1- السيوطي، **الإقتراح**، ص45-46.

2- م ن/ ص44.

3- سعيد الأفغاني، **في أصول النحو**، ص48.

إن الحديث النبوي حجة في قواعد النحو وشاهد من شواهد أصوله، وثاني أدلته بعد القرآن الكريم، ومرتبته قبل الشعر والنثر.[1]

ولمّا كان للحديث هذه المكانة الهامة في إثبات صحة القواعد النحوية وتفسير الظواهر اللّغوية، حُقَّ له أن يحتل المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم، لهذا أجمع النحاة على ألا يتقدمه شيء في باب الاحتجاج شرط ثبوت أنه لفظ النبي صلى الله عليه وسلم، أفصح العرب لهجة وهو بذلك أصح سندًا مما ينقل من أشعار العرب.

3.1.3-كلام العرب:

أجمع علماء العربية قديما وحديثا على الاحتجاج بكلام العرب في اللغة والنحو ولعله كان في نظر النحاة أوفى المصادر التي تستمد منها اللغة، ولعلَّ أوّل شيء كان يهُم النحوي في استقراء لغة الشعر هو توثيقها والتأكد من صحة نقلها وفصاحتها، وليس أمامه في هذه العملية غير أن ينقلها من أحد المصدرين:[2]

-الأعراب الفصحاء.
-الرواة الثقاة من الأعراب.

ومن أجل ذلك نرى سيبويه يعتمد عملية التوثيق هذه اعتمادا تامًا، فيُصرِّح في كتابه بأنه سمع ما يستشهد به من الأعراب الفصحاء، كأن يقول هكذا سمعنا العرب تنشد أو سمعته من العرب، وإلى جانب هذا المصدر كان النحوي يعتمد رواية شيوخه عن الأعراب، فقد كان سيبويه ينقل عن أبي الخطاب، وأبي عمرو، ويونس، وعيسى، وبن عمر، والخليل بن أحمد.[3]

وإذا كان النحاة قد استخدموا الشعر شواهد لقواعدهم فإنهم قد اشترطوا لقبوله أن يكون:[4]

1- محمد خان، **أصول النحو**، ص40.

2- محمد خير الحلواني، **أصول النحو العربي**، الناشر الأطلسي، الرباط، المغرب، ط2، 1983، ص38.

3- م ن/ ص39-40.

4- محمد خان، المرجع السابق، ص41-42.

-منتميا إلى عصر الفصاحة منذ **المهلهل**(525م) إلى **إبراهيم بن الهرمة**(ت176هـ).
-معلوم القائل.
-مطَّردًا

وقد تأمل **ابن جني** الكلام من الاطراد والشذوذ إلى أربعة أقسام:[1]
-مطّرد في القياس والاستعمال معًا، وهذا هو الغاية المطلوبة نحو قال زيد وضربت عمرًا.
-مطّرد في القياس شاذ في الاستعمال، نحو الماضي من "يذر" و"يدع".
-مطّرد في الاستعمال شاذ في القياس، نحو قولهم استحوذ واستنوق.
-شاذ في القياس والاستعمال، كقولهم: ثوب مصوون.

أما النثر فكان استشهاد العلماء به أقل من استشهادهم بالشعر العربي، والمرويات النثرية قسمان:
-قسم مقطوع بحجيته، وهو الذي قيل في فترة زمنية محددة بقرابة ثلاثة قرون، قرن ونصف قبل الإسلام، ومثلها بعده.
-القسم الثاني هو ما قيل بعد هذه القرون الثلاثة حتى أوائل القرن الرابع الهجري، وهو إما أن يكون منقولا من أهل البادية أو منقولا عن أهل الحواضر، أما الأول فهو حجة ويستشهد به في فروع الدراسات اللغوية، بينما الثاني ليس بحجة.[2]

4.1.3-القياس والتأويل:

القياس هو ثاني الأدلة الإجمالية، بدأت جذوره الأولى منذ ميلاد النحو، وسار معه وواكب تطوره، وهو ضرورة تحتمها ظروف التطور الاجتماعي، لما يتمخض عنه من زيادة الحصيلة اللغوية وتنميتها، وقد عرّف **ابن الأنباري** القياس بقوله: «هو جعل

1- محمد خان، **أصول النحو**، ص59.

2- علي أبو المكارم، **أصول التفكير النحوي**، ص49-50.

المنقول على المنقول إذا كان في معناه»، ولهذا قيل في حدّه إنه علم بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب.[1]

وهو في عرف العلماء عبارة عن تقدير الفرع بحكم الأصل، ولابد لكل قياس من أربعة أشياء أصل وفرع وعلة وحكم.[2]

فالقياس من الأسس المنهجية العلمية البارزة التي تكشف عن تأثّر النحو بغيره من العلوم، حيث أصبح عنصرًا مُهمًا في تقعيد اللغة ووضع نظرية شاملة للنحو العربي، والقياس بحسب تردده في كتب النحو نوعان:

أ-القياس النحوي:

وهو الأحكام النحوية التي تصدق على النصوص اللغوية الواردة بطريقة واحدة أخذت عنها القاعدة ثم تعمم تلك القاعدة على النصوص التي لم ترِد.

ب-القياس العقلي:

وهو قياس أحكام على أحكام لنوع من المشابهة، فهذا الحكم كذا لأنه مشابه أو قياس على كذا، لأن للعقل فيه دورًا في عقد المشابهة وإقامة الصلة بين الأحكام.[3]

ولابن مضاء موقف آخر من القياس ينسجم مع مواقفه من الأصول التي قام عليها النحو كله؛ فهو يرفض كل قياس لا يؤيده الاستعمال اللغوي المطَّرد ولا تدعمه النصوص المتواترة، فهو يقبل قياس النحو ويرفض القياس العقلي معتمدًا في قبوله ورفضه على احترام النص اللغوي؛ أي أنه يُنكر قسما من الأقيِسة التي لا يتوافر لها ما يصح به القياس، وهو بهذا يجعله كقياس الفقهاء بأصل وفرع وعلة وحكم.[4]

1- السيوطي، **الإقتراح**، ص49.

2- م ن/ ص49.

3- محمد عيد، **أصول النحو العربي**، ص83.

4- جاسم الزبيدي، **القياس في النحو العربي نشأته وتطوره**، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص167.

ومما تجدر الإشارة إليه أن النحاة أسسوا قواعدهم بعد تأثرهم–بطريق مباشر أو غير مباشر– بالفكر الفلسفي المنطقي، ذلك أن النحاة بذلوا مجهودا ذهنيا في توليد أفكار وتصورات عن طريق الاستقراء ومن هذه التصورات القياس الذي يؤدي دورا كبيرًا في خضوع القواعد النحوية للتأويل والتقدير،« على أساس أن القاعدة حكم من أحكام القياس يجب أن يخضع لها كل الأمثلة، وما خرج عنها فهو في حاجة إلى وجوه من التأويل».[1]

5.1.3–العامل والتأويل:

شاعت هذه النظرية في النحو العربي، فكانت من أهم الأصول التي بنى عليها النحاة قواعدهم، فكل عامل طالب لغيره، فقد ربط هؤلاء النحاة بين العلامة الإعرابية والأثر المسبب لها، فتارة يكون الرفع، وطورا يكون النصب وثالثة يكون الجر، وطلبوا لكل علامة علة، فإن لم يجدوها أوَّلوها، إذْ لابد للأثر من مؤثر، ومن هنا تأسست أحكامه، وانطلق النحاة من أسسها العامة، فاتفقوا في كلياتها، واختلفوا في جزئياتها.[2]

وكانت بداية الطريق في فكرة العامل النحوي، أن العرب قد عرفوا المنطق في وقت مبكر و أغرموا به، فأثّر ذلك في بحثهم –ولو بطريق غير مباشر– إذ تركت الفكرة المنطقية ظلالها على عقول الباحثين الذين نقلوها بدورهم إلى دراستهم.[3]

وقد قسم الجرجاني في كتابه "العوامل المائة" العوامل النحوية إلى قسمين: لفظية ومعنوية، والعوامل اللفظية بدورها تنقسم إلى قسمين: سماعية وقياسية ومعناها كالآتي:

1– محمد عيد، **أصول النحو العربي**، ص68.

2– محمد خان، **أصول النحو العربي**، ص124.

3– المرجع السابق، ص203.

أ-العوامل اللفظية السماعية:

ما سُمعت عن العرب ولا يقاس عليها غيرها كحروف الجر، والحروف المشبهة بالفعل مثلا، فالباء وأخواتها تجر الإسم، فليس لك أن تتجاوزها وتقيس عليها غيرها.[1] وهي واحد وتسعون عاملا.

ب-العوامل اللفظية القياسية:

ما سمعت من العرب ويقاس عليها غيرها، أي أنه سمع لها أمثلة مطَّردة وصلت إلى بناء قاعدة كلية في ذلك النوع من العوامل، وهي سبعة منهما: الفعل على الإطلاق، الصفة المشبهة والمصدر.[2]

ج-العوامل المعنوية:

وجد النحويون وهو يستقرئون لغة العرب ظواهر من الإعراب لا تخضع لقرينة لفظية، كرفع المبتدأ والخبر، والفعل المضارع، فربطوا بينها وبين معنى تركيبي دقيق، ثم زعموا أن هذا المعنى هو العامل فيها دون سواه.[3]

إنَّ القول بالعامل أدى إلى التسليم بتلك الأصول التي يُحتكم إليها في إثبات الأحكام النحوية، مما أدى إلى تعدد الآراء فيلجأ النحاة إلى التخريج، ومن مظاهر هذا التخريج الحذف والتقدير.

«فالقول بحذف المبتدإ أو الخبر، وخبر كان وخبر إنَّ ...هذا وغيره يعود إلى قوانين العامل، ومن هذه القوانين: كل معمول لابد له من عامل، فإذا لم يكن هذا العامل موجودًا في الكلام فلا بد من تقديره».[4]

1- م ن، ص208.

2- محمد عيد، **أصول النحو العربي**، ص205.

3- محمد خير الحلواني، **أصول النحو العربي**، ص192.

4- المرجع السابق، ص ن.

ومن مظاهر التخريج أيضا: الإضمار كقاعدة "لايجتمع عاملان على معمول واحد" فالعاملان أو أكثر من باب التنازع يطلبان معمولاً واحدًا، ولا يجتمع عاملان على معمول واحد، فيعمل أحدهما إذن وما لم يعمل يحتاج للإضمار فيه.[1]

فهذا مثال على ارتباط التأويل بالعامل، فقضايا العامل العقلية تعود إليها مسؤولية الغلو في التأويل، كما يعود إليها أيضا الخلاف والجدل بين الباحثين في العامل والمُغْرمين بالتأويل.

6.1.3-العلة النحوية والتأويل:

بدت إرهاصات التعليل الأولى حين أدرك النحاة خطر الانحراف عن سنن العرب في كلامهم، فدَّقُّوا ناقوس الخطر ووضعوا القواعد وحددوا الأحكام، وعمدوا إلى تبرير هذه القواعد، وشرح الأسباب التي جعلتها على ما هي عليه.

وعلى الرغم من أن نشأة التعليل النحوي كانت متأخرة عن التقعيد وكان التعليل في بدايتها يقتصر على تبرير القواعد وتنويع أحكامها، فإنه قد مرّ برحلة طويلة من التطور، انتهت إلى التأثير المباشر في القواعد ذاتها.[2]

وقد بيَّن **ابن السرّاج** في الأصول أقسام العلل فقال: اعتلالات النحويين ضربان:

-ضرب منها هو المؤدي إلى كلام العرب، كقولنا كل فاعل مرفوع، وكل مفعول منصوب.

-وضرب يسمى علة العلة، مثل أن يقولوا: لم صار الفاعل مرفوعا، والمفعول منصوبا.[3]

وعلل النحو عند **الزجاجي** على ثلاثة أضرب: علل تعليمية ومثاله قولنا: قام زيدٌ، إن قيل: لم رفعتم زيدًا؟ قلنا لأنه فاعل اشتغل فعله به فرفعه.

1- محمد عيد، **أصول النحو العربي**، ص206.

2- علي أبو المكارم، **أصول التفكير النحوي**، ص151.

3- محمد فجال، **الإصباح في شرح الإقتراح**، دار القلم، دمشق، ط1، 1989، ص237.

والضرب الثاني: العلة القياسية كأن يقال لم نصبت "إنَّ" "زيدٌ" في قوله: إنَّ زيدًا قادمٌ ولِم وجب أن تنصب إنَّ الاسم؟ والجواب لأنها وأخواتها ضارعت الفعل المتعدي إلى مفعول فَحُملت عليه، وأعملت إعماله لمَّا ضارعته، فالمنصوب بها مشبَّه بالمفعول لفظًا، فهي تشبه من الأفعال ما قُدِّم مفعوله على فاعله نحو: «ضرب أخاك محمدٌ».

والضرب الثالث: العلل الجدلية، فكل ما يعتل به في باب "إنَّ" بعد هذا، مثل أن يقال: فمن أي جهة شابهت هذه الحروف الأفعال؟ وبأي الأفعال شبهتموها؟ ...إلى غير ذلك من التساؤلات.[1]

وقد ثار **ابن مضاء** على هذين الضربين الأخيرين ودعا إلى إلغائهما، وعدَّها عللا مستغنى عنها حيث يقول **ابن مضاء** «والفرق بين العلل الأول والعلل الثواني، أن العلل الأول بمعرفتها تحصل لنا المعرفة بالمنطق بكلام العرب المدرك منا بالنظر، والعلل الثواني هي المستغنى عنها في ذلك ولا تفيدنا إلا أنّ العرب أمة حكيمة».[2]

وصفوة القول إن تعليلات النحاة ما هي إلا تفسيرات وتأويلات لشرح الظواهر اللغوية والقواعد النحوية ولهذا نجد أن التعليل قد وجد منذ نشأة الدراسات النحوية ومن الطبيعي أن ينسب إلى علماء العربية الأوائل، فقد كان مرافقا للحكم النحوي منذ أن وُجد النحو.

بعد عرضنا لأدلة النحو ودورها في عملية التأويل، وجدنا أن دواعي وجود التأويل في النحو كما يراها **محمد عيد** هي نظريات أصول النحو، مثل العامل والمعمول والعلة والمعلول والقياس، وقد نمّاه النظر العقلي وأبدع فيه حتى وصل به إلى درجة التعمية والإلغاز.[3]

1- محمد فجّال، **الإصباح في شرح الاقتراح**، ص270-271-272.

2- ابن مضاء، **الردّ على النحاة**، تح شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1982، ص131.

3- محمد عيد، **أصول النحو العربي**، ص161.

إضافة إلى امتزاج العلوم وكثرة المصطلحات خاصة تأويل التفسير، فلم يكن النحو أقل احتياجًا لهذا المصطلح من الميادين الأخرى.

ومن ثمّ فإن العامل المساعد الذي يمهّد الطريق للتأويل هو "التقدير" الذي يتميز به الدرس النحوي.[1]

ومنه فقد أدى تطبيق فكرة العامل إلى نتائج كان أهمها التأويل النحوي وما نجم عنه من اتساع وشذوذ وخلافات كانت سببا في التوغل في التأويل.

2.3-وسائل التأويل النحوي:

بعد أن جمع النحاة المادة اللغوية التي يمكنهم الاحتجاج بها، واسقرؤوها وراعوا الحكم السائد في الأغلب منها والأعم فدقّقوا علله[2] حتى توصلوا في النهاية إلى استنباط القواعد على ما يُطَّرد من خصائص، غير أن الإشكال الذي واجَهَ النحاة هو وقوفهم على نصوص محتج بها مخالفة للقواعد التي وضعوها لهذا لجأ النحاة إلى التأويل للتوفيق بين القواعد وبين النصوص المخالفة لها.

وعلى الرغم من ممارسة النحاة لعملية التأويل ممارسة مكثفة، فإننا لا نكاد نعثر لهم على تعريف له غير ما ينقله السيوطي عن أبي حيان «التأويل إنَّما يسوغ إذا كانت الجادة على شيء، ثمَّ جاء شيءٌ يخالف الجادَّة فيُتأوَّل»[3]؛ أي يرجع ما يخالف الجادة إلى الجادة، بمعنى نرجع النصوص التي تتوافر فيها شروط الصحة نحوياً إلى موقف تتسم فيه بالسلامة النحوية، وبذلك يتّضح أنّ الجادة لا تعني النصوص اللغوية، ولا تدل على الشواهد المروية، ولكنها تشير إلى قواعد النحو التي يلتزم بها النحاة.[4]

1- السيد أحمد عبد الغفار، **ظاهرة التأويل وصلتها باللغة**، ص62.

2- فوزية دندوقة، **التأويل في الدراسات العربية إشكالاته وقضاياه**، أطروحة دكتوراه علوم، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، 2009-2010، ص150.

3- السيوطي، **الإقتراح**، ص62.

4- علي أبو المكارم، **أصول التفكير النحوي**، ص232.

فالمراد بالتأويل النحوي: لجوء النحاة إلى تفسير القاعدة النحوية وأنماط التعبير في العربية بتأويل التعريف والتنكير والخبر والإنشاء والوصف والجمود والاشتقاق والثبوت والانتقال، وغيرها لتتناسب وأصل القاعدة.[1]

فالأصل في الحال أن يقع نكرة مشتقا متنقلا، وهذا الأصل يكسره مجيء الحال معرفة أو جامدًا أو دالا على ثبوت، لكن هذا الكسر لا يعد نقضا لأصل الباب؛ لأن جمهور النحاة يقدّمون له تفسيرًا علميا فهو يحافظ على تأصيل النحاة لئلا ينخرم كلامهم، ويحتمل الضدين في آن واحد، ذلك أنّ التسوية في حدّ الحال بين الاشتقاق والجمود تحتمل للضدَّين، لكن التأصيل والتفريع لكل واحد من الضدين يحيل اجتماعهما معًا في قاعدة علمية واحدة.[2]

فعلى ضوء التأويل النحوي، أدخل نحاة العربية أساليب متعارضة من التعبير الصحيح الفصيح في الباب الواحد، وأجازوا الخروج على القاعدة الأصل بقانون، ومن ذلك[3]: وقوع الحال معرفة في: «فأرسلها العراك» والتقدير فأرسلها معتركة فأُوِّلت المعرفة بالنكرة بدلالة صحة الاستبدال.

وما تجدر الإشارة إليه أنّ معنى التأويل كان يرد عندهم بعبارات مختلفة، ترمي إلى إضفاء صفة الاتساق على العلاقة بين النصوص والقواعد، فهو صرف الظواهر اللغوية إلى وجوه خفية تحتاج إلى تقدير وتدبّر؛ للتوفيق بين أساليب اللغة وقواعد النحو، وهوما يتفق مع المعاجم اللغوية التي تذهب إلى أنه رد معاني الكلام وإرجاعها إلى أصلها[4].

ولا شك أنّ التأويل في البيئة النحوية يختلف عنه في البيئات الأخرى، فهو يرتبط بالتقدير الذي يؤدي إلى الإلتزم بالقاعدة تحقيقا لشروط الفصاحة

1- حسن خميس الملخ، **التفكير العلمي في النحو العربي**، ص209.

2- م ن/ ص210.

3- م.ن/ ص ن.

4- فوزية دندوقة، **التأويل في الدراسات العربية إشكالاته وقضاياه**، ص152.

والابتعاد عن الخطإ[1]، حيث يلجأ النحاة إلى وسائل عديدة للتوفيق بين القواعد والنصوص المخالفة لها، ومن هذه الوسائل:

1.2.3-الحذف:

يعد الحذف ظاهرة تتسم بها اللغات الإنسانية كافة، وقد لقيت عناية عند القدماء والمحدثين، والتي بمقتضاها يتم حذف بعض أركان في الجملة، كما قد يعتري الحذف بعض عناصر الكلمة الواحدة، وقد يتعدى كل ذلك إلى حذف جملا بأكملها.

وقد تعرّض لهذه الظاهرة الجرجاني في دلائل الإعجاز بقوله عن الحذف:

«هو بابٌ دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسِّحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانًا إذ لم تُبن».[2]

فالحذف يتم بافتراض أبعاد في النص غير موجودة فيه، ويصل النحاة من هذا الافتراض إلى موقف يتصورون أنه يوفق بين الشروط التي تفرضها القاعدة النحوية وبين النصوص التي تتجافى عن تلك الشروط ولا تطبقها.[3]

ويقرّ ابن جني أن الحذف يعتري الجملة والمفرد والحرف والحركة، وليس شيء من ذلك إلا عن دليل يدلّ عليه، وأنّ المحذوف إذا دلّت الدلالة عليه كان في حكم الملفوظ به، إلا أن يعترض هناك من صناعة اللفظ ما يمنع منه؛ أي أن كل تقدير لمحذوف يقتضيه المعنى ولا تعارضه قوانين النحو هو الأصل قبل الحذف.[4]

ويرتبط الحذف ارتباطاً وثيقا بالعامل ويندرج ضمنه القول بحذف المبتدإ أو الخبر وخبر كان، وخبر إنّ، والمثنى في مثل: جاءني زيد ليس إلا، وكذلك ما حذف من الفعل وحده بعد أدوات الشرط في مثل قوله تعالى: ﴿وإِنْ أَحَدٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ

1- فوزية دندوقة، **التأويل في الدراسات العربية إشكالاته وقضاياه**، ص152.

2- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تحق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984، ص146.

3- علي أبو المكارم، **أصول التفكير النحوي**، ص248.

4- طاهر سليمان حمودة، **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، الدار الجامعية للنشر، الإسكندرية، 1998، ص21.

استَجَارَكَ﴾التوبة(6) وما جاء محذوفًا من حروف الجر في مثل قول "رؤبة" لمن قال: كيف أصبحت؟!. قال: خير عافاك الله، هذا وغيره يعود إلى قوانين العامل مثل: كل مسند لا بد له من مسند إليه والعكس، وأيضا كل معمول لا بد له من عامل، فإذا لم يكن هذا العامل موجودًا في الكلام فلا بد من تقديره، وكذلك كل عامل لابد له من معمول وهكذا.[1]

وتتعدد صور الحذف في النحو العربي، من حذف لعلامات الإعراب، وحذف أجزاء الكلمات، وحذف أجزاء التراكيب، وحذف الجمل.

ومن أمثلة حذف الأسماء في النحو العربي:

-**حذف المبتدإ**: فيكون حذفه إما جوازًا أو وجوبًا ويجوز حذفُّه إن دلَّت عليه قرينة حالية تُغني عن ذكره، وقد ضرب **سيبويه** مثالا على هذا الموضع بأنك لو رأيت صورة شخص فصار آية لك على معرفة الشخص فقلت: عبد الله وربي، كأنك قلت: ذاك عبد الله، أو هذا عبد الله.[2]

كما يحذف المبتدأ في جملة الاستفهام جوازا كقولنا متى السفر؟ فيقول المجيب: غدًا، فيذكر الخبر ويحذف المبتدأ، الذي يُقدّر بضمير يعود على السفر ويحذف وجوبا كما في جملة القسم شبه جملة فتعرب خبر لمبتدإ محذوف تقديره: يمين أو قسم؛ نحو في ذمتي لأفعلنَّ-وتقديره قسم في ذمتي لأفعلنَّ-.

-**حذف الخبر**: يحذف الخبر كذلك جوازا أو وجوبا فيحذف وجوبا نحو قوله تعالى: ﴿لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ﴾ الحجر(72)، فلفظ "عَمْرُ" مبتدأ خبره محذوف وجوبا تقديره "قسمي" وأوجب حذف الخبر هنا كون المبتدأ دالا على القسم.[3]

ويحذف جوازا كما في العطف على مبتدإ ذُكر خبره نحو قوله تعالى: ﴿أُكُلُهَا دَآئِمٌ وِظِلُّهَا﴾ الرعد(36).

1- محمد عيد، **أصول النحو النحوي**، ص205.

2- طاهر سليمان حمودة، **ظاهرة الحذف**، ص200.

3- م ن/ ص 216.

-**حذف الصفة:** في قوله تعالى: ﴿فَأَرَدتُّ أَنْ اَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَآءهُم مَّلِكٌ يَاخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا﴾ الكهف(78).

تقدّر صفة محذوفة للسفينة وهي "صالحة" وهذا التقدير يقتضيه السياق اللفظي لأن التعييب لا يجزئها عن كونها سفينة وإنما يخرجها عن كونها صالحة في نظر الملك وأعوانه.[1]

أما حذف الأفعال فمن أمثلته:

حذف الفعل: إذا كان الفاعل مشغولا عنه مرفوعاً به نحو قوله تعالى: ﴿إِذَا السَّمَآءُ انشَقَّتْ﴾الإنشقاق(1) وتقديرها إذا انشقت السماء انشقت.[2]

والحذف لا يقتصر على الأسماء والأفعال فقط وإنما يشمل في بعض المواضع الحروف ومثاله: حذف حرف الجر قبل "**أن**"و"**أنَّ**" المصدريتين: ومنه قوله تعالى: ﴿يَمُنُّونَ عَلَيْكَ أَنْ اسْلَمُوا﴾الحجرات(17) والتقدير بأن.[3]

كما يشمل الحذف الجمل أيضا جنوحا للاختصار وتجنبًا للإطالة، ولذلك نلحظ أن حذفها يقع في الأساليب المركّبة من أكثر من جملة وهي أساليب الشرط والقسم والعطف والاستفهام[4] ومثاله حذف الجملة بعد "إذْ" نحو قوله تعالى: ﴿وَيَوْمَئِذٍ يَفْرَحُ الْمُومِنُونَ﴾الروم(3) وتقديرها: ويومئذ يغلبون، بدليل ما قبله.[5]

وقد يتعدى الحذف ذلك ليشمل أكثر من جملة كقوله تعالى: ﴿فَأَرْسِلُونِ يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ﴾يوسف(45-46)، والتقدير فأرسلون إلى يوسف لأستعبر الرؤيا فأرسلوه إليه، فآتاه فقال له: يا يوسف؛ فكل هذه الجمل محذوفة لأن قوله: أرسلونِ يدل على المرسل إليه(يوسف) عند عجز المعبّرين عن تفسير رؤيا الملك، ومن ثم يبقى التأويل

1- طاهر سليمان حمودة، **ظاهرة الحذف**، ص245.

2- محمد عيد، **أصول النحو العربي**، ص165.

3- المرجع السابق، ص265.

4- سليمان طاهر حمودة، المرجع السابق، ص284.

5-م ن/ ص 292.

بالتقدير، ضرورة يحتاج إليها علم النحو، ويعول عليها، فقد لا يتم المعنى ولا تتضح إشاراته إلا بذكر المحذوف ورد الأسلوب إلى نظمه، ولن يحدث هذا إلا عن طريق التقدير.[1]

لهذا نصل إلى أن الحذف سنة من سنن العرب في كلامهم؛ نظراً لسمة الإيجاز التي تتميز بها اللغة العربية، وقد كانت أساليب العلماء ناجعة في استخدامهم لعملية التأويل من خلال تقدير المحذوفات حتى تتوافق والقواعد معتمدين في ذلك على ضرورة مصاحبة قرينة أكثر من القرائن التي تدل على المحذوف.

2.2.3-الزيادة:

في مقابل الحذف اللغوي، نجد في العربية أسلوبا آخر يكمل العمل النحوي، وهو زيادة في الصيغ والتراكيب، للوصول إلى المعنى المراد من العبارة، فهي إضافةً إلى أنها تؤكد المعنى وتقويه، فإنَّها تزيِّن اللفظ وتجعله أفصح في بعض الأساليب، وبها يستقيم الكلام خاصة إذا كان شعرًا فهو أحوج إلى السجع والاستقامة؛ فالألفاظ أدلة المعاني، فما زيد فيها زاد به معناها.

وقد اختلف النحاة بشأن الزيادة، فذهب بعضهم إلى القول بعدم جوازها، إذ ذكر **ابن السرّاج** أنه ليس في كلام العرب زائد لأنه تكلّم بغير فائدة، وما جاء من ذلك محمول عنده على التوكيد، وذكر **ابن جني** عدم جواز حذف الحروف وزيادتها، وذهب قوم آخرون إلى جواز وقوع الزيادة في التنزيل، من جهة الإعراب لا من جهة المعنى، وقد عقد ابن أبي الإصبع المصري بابًا لها، وقد وافقه في ذلك الزجَّاج في "إعراب القرآن " "هذا باب ما جاء في التنزيل من الحروف الزائدة في تقدير وهي غير زائدة في تقدير آخر"[2] وأغلبهم ينكرون إطلاق هذه العبارة في كتاب الله ويسمونه التأكيد.

1- السيد أحمد عبد الغفار، **ظاهرة التأويل وصلتها باللغة**، ص65.

2- عبد الفتاح أحمد الحموز، **التأويل النحوي في القرآن الكريم**، مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، ط1، 1984، ج2، ص1278.

والزيادة إما أن تكون لتأكيد النفي كالباء في خبر ليس وما، أو لتأكيد الإيجاب، كاللام الداخلة على المبتدإ.[1]

وحروف الزيادة سبعة: إنْ وأَنْ ولا وما ومن والباء واللام، بمعنى أنها تأتي في بعض المواضع زائدة لا لأنها لازمة للزيادة، ثم ليس المراد حصر الزوائد فيها، فقد زادوا الكاف وغيرها، بل المراد أن الأكثر في الزيادة أن تكون بها.[2]

فقوله عزّوجل: ﴿فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ اللَّهِ لِنتَ لَهُمْ﴾آل عمران(159) معناه: "ما لنت لهم إلا رحمةً"؛ وهذا قد جمع نفيا وإثباتا، ثم اختُصر على هذه الإرادة، وجُمع فيه بين لفظي الإثبات وأداة النفي"**ما**".[3]

قال **الزركشي** في قوله تعالى: ﴿وَلَمَّآ أَن جَآءَتْ رُسُلُنَا لُوطًا سِيٓءَ بِهِمْ﴾العنكبوت(33) وأما أنْ المفتوحة فتُزاد بعد لمَّا الظرفية، وإنما حكموا بزيادتها؛ لأن "لما" ظرف زمان؛ ومعناها وجود الشيء لوجود غيره؛ وظروف الزمان غير المتمكنة لا تضاف إلى المفرد؛ فلم تبق "**لماَّ**" مضافة إلى الجمل؛ فلذلك حكموا بزيادتها.[4]

وذكر **الزركشي** أن الزيادة تكون في الحروف والأفعال فقط، غير أن بعض العلماء يَرُدُّ مثل هذا الزعم ويُقِّر بالزيادة في الأسماء:

- **الزيادة في الأفعال:** أما الأفعال فمنها "كان" التي جوَّزوا زيادتها إذ كانت بلفظ الماضي بين مسند ومسند إليه، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿إِنَّهُمْ كَانُوا إِذَا قِيلَ لَهُمْ لَآ إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ يَسْتَكْبِرُونَ﴾الصافات(35)، فقوله: ﴿يسْتَكْبِرُونَ﴾ في موضع نصب على خبر كان، وجملة (كان) وما في حيِّزها في موضع رفع على خبر" إنَّ" وأجاز أبو البركات بن

1- الزركشي، **البرهان**، 3/ ص35.

2- م ن/ ص ن.

3- م ن/ ص72.

4- م ن/ ص76.

الأنباري أن يكون ﴿يستكبرون﴾ خبرًا لـ "إنَّ" على أنَّ(كان) ملغاة، وهي زائدة بين المسند والمسند إليه.[1]

- **الزيادة في الأسماء:** وهي تدور في فلك المعنى وأهم مواضعها: إذا كان الاسم لفظة "مثل"، أو كان مضافا، أو كان لفظة "ذا"، أو ظرفًا، وتشيع زيادة لفظة "مثل" في القرآن الكريم، ومنه قوله عزَّ وجلَّ: ﴿فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ صَفْوَانٍ عَلَيْهِ تُرَابٌ﴾البقرة(263) أي كصفوان.[2] ومنه زيادة لفظة «اسم»، ومنه قوله تعالى: ﴿تَبَارَكَ اسْمُ رَبِّكَ ذِي الْجَلَالِ وَالاكْرَامِ﴾الرحمن(77)، فقد أجازوا أن يكون لفظة «اسم» مقحمة.[3]

ومما هو حريٌ بالبيان أنّ الزيادة موجودة بالفعل في النحو، كمظهر من مظاهر التخريج، وهي واردة في التنزيل والشعر، وهي تفيد في تأكيد المعنى وتقويته، وهناك فريق من النحاة اعتبر الزيادة نوعا من الضرورة.

3.2.3-التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير من أهم القضايا التي يلجا إليها النحاة لتأويل النصوص المخالفة للقواعد، والمراد بها أن تخالف عناصر التركيب ترتيبها الأصلي في السياق فيتقَّدم ما أصله أن يتأخر ويتأخر ما الأصل فيه أن يتقَّدم.

وللتقديم والتأخير مبدأ لولاه لما كان وهو الرتبة المحفوظة، فهذه الرُتبة لو اختلت اختلّ التركيب، فهي قرينة لفظية تحدد معنى الأبواب المرتبة بحسبها ومن الرتب المحفوظة في التركيب العربي مثلا أن يتقدم الموصول على الصلة، والموصوف على الصفة، ويتأخر البيان عن المبين والمعطوف بالنسقّ عن المعطوف عليه والتوكيد عن المؤكد ومن الرتب المحفوظة أيضا تقدم حرف الجر على المجرور وحرف العطف على المعطوف وأداة الاستثناء على المستثنى، ومن الرتب غير المحفوظة في النحو رتبة المبتدإ أو الخبر ورتبة الفاعل والمفعول به ورتبة الضمير والمرجع ورتبة الفاعل

1- عبد الفتاح أحمد الحموز، **التأويل النحوي في القرآن الكريم**، 2/ ص1411.

2- م ن/ ص1424-1425.

3- م ن/ ص1432.

والتمييز بعد نعم...[1] والفرق بين الرتبتين أن ترتيب الكلمات في الرتبة المحفوظة يراعى فيه نظام اللغة والاستعمال، أما في الرتبة غير المحفوظة فقد يحتّم علينا الاستعمال تقديم المتأخرة أو العكس، كالرتبة التي بين المبتدإ والخبر والفاعل والمفعول به فالتقديم والتأخير اختيار جائز للمتكلم، أما في الرتبة المحفوظة فإن التقديم وجوبي كتقديم الصفة على الموصوف.

وقد خصص عبد القاهر الجرجاني له بابًا في دلائل الإعجاز فتجده يقول: «هو باب كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التصرُّف، بعيدُ الغاية، لا يزال يفترُ عن بديعه، ويُفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمَعُه، ويلطف لديك موقعهُ، ثمَّ تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ عن مكانٍ إلى مكانٍ».[2]

والتقديم والتأخير في التركيب، يهدف إلى تمكين القواعد النحوية المقننة للتّرتيب بتخريج ما يختلف معها تخريجا ينفي عنها التناقض[3]، ومثال هذا النوع من التأويل:

الأصل في النفي أن يتصَّدر الجُمل، غير أن ثمة نصوصاً لم تتصدر فيها –في تصوَّر النحاة– صيغ النفي منها:

قوله تعالى: ﴿أَلاَ يَوْمَ يَاتِيهِمْ لَيْسَ مَصْرُوفًا عَنْهُمْ﴾هود(8) فأداة النفي هنا، –وهي ليس– قد تقدمت عليها جملة هي معمول خبرها، أي متصلة بما بعدها. فإن قوله: ﴿يَوْمَ يَاتِيهِمْ﴾ يتعلق بمصروف وقد قدَّمه على ليس ومن ثم جواز تقديم خبر ليس عليها، لأنه لو لم يجُز لما جاز تقديم معمول خبرها عليها، لأن المعمول لا يقع إلا حيث يقع العامل، لهذا فقد أُوِّل هذا الحُكم العام الذي قرّروا فيه أن النفي له صدر

1– تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة**، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص207.

2– عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص106

3– علي أبو المكارم، **أصول التفكير النحوي**، ص289.

الكلام، بجعله مختصا بحروف النفي لا بصِيغ النفي جملةً، ليُسلَّم لهم ما قرَّروه من جواز تقديم خبر"ليس"–وهي احدى صيغ النفي–عليها.[1]

وعلى الرغم من أن هذه الظاهرة عامة في اللغة العربية، إلا أنَّ هناك حالات لا يجوز فيها التقديم والتأخير كما ذكرنا آنفا، وما سوى تلك الحالات جاز التقديم والتأخير إذا كان المعنى المراد واضحًا لا لبس فيه.

وخلاصة القول إنَّ التقديم والتأخير نوع من التصرُّف في التركيب والعدول عن أصل ترتيب عناصره، وهو مظهر من مظاهر شجاعة اللغة العربية، وقد عدَّه النحاة مسلكا لتأويل ما خرج عن قواعد الترتيب.

4.2.3–الحمل على المعنى:

يعد الحمل على المعنى مظهرًا من مظاهر مرونة اللغة العربية، ووجهًا من وجوه تمكُّنها وقوَّتها وثرائها، وقد عدّه ابن جني مظهرًا من مظاهر شجاعة اللغة العربية إلى جانب: الحذف والزيادة، والتقديم والتأخير والتحريف.[2]

فالحمل على المعنى هو أن يكون الكلام في معنى كلام آخر، فيحمل على ذلك المعنى، وأن يكون للكلمة معنى يخالف لفظها، فيحمل الكلام على المعنى دون اللفظ.[3]

وقد يرد التأويل عند النحويين بمعنى الحمل على المعنى، وعبرّوا عنه عدة تعبيرات مثل مراعاة المعنى واعتبار المعنى والرد إلى المعنى، واتَّسع عندهم حمل ظاهر اللفظ على المعنى كتذكير المؤنث، وتأنيث المذكر، وجمع المفرد، وإفراد الجماعة.

1– علي أبو المكارم، **الظواهر اللغوية في التراث النحوي**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص255–256.

2– علي عبد الله حسين العنبكي، **الحمل على المعنى في العربية**، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، العراق، ط1، 2012، ص8.

3– م ن/ ص30.

ومما جاء في القرآن الكريم من الشواهد على هذه الظاهرة: قوله تعالى: ﴿بَلِ الانسَنُ عَلَى نَفْسِهِ بَصِيرَةٌ﴾القيامة(14)، فقد أوّلوا هذه المسالة، وحملوا الخبر (**بصيرة**) على معنى (**شاهد**)، فالبصيرة بمعنى شاهد، وهو شهود الجوارح.[1]

فالعرب إذا حملت على المعنى لم تكد تراجع اللفظ؛ كقوله: شكرت من أحسنوا إليَّ على فعله.[2]

وقد أُنِّثَ المصدر المؤنث حملا على المعنى في قول الشاعر:

أَتَهْجُرُ بَيْتًا بالحِجَازِ تَلَفّعَتْ بِها الخوفُ والأعداءُ مِنْ كل جَانبٍ.

ذهب بالخوف إلى معنى المخافة فأنّث الفعل.[3]

وصفوة القول إنَّ النحو العربي تأسس على أسس منهجية علمية في الاستقراء والتحليل والتفسير، هذه الأسس سار على هديها النحاة، ويعد التأويل واحدًا منها، فاستخدام التأويل النحوي في توفيق القاعدة وتفسيرها وتقعيدها ضربا من المنهجية العلمية التي تفسر النظرية بما يلائمها، وتجعل النظام اللغوي منتظما لا تشذُّ منه ظاهرة إلا ردَّها إلى ذلك النظام، وجعلها موافقة له منسجمة معه.

1- محمد بن صالح، **ظاهرة التأويل في النحو العربي وتطبيقها في القرآن الكريم**، مجلة متون، جامعة سعيدة، الجزائر، ع5، 2011، ص152.

2- ابن جني، **الخصائص**، تحق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، ج2، د ط، د ت، ص420.

3- علي عبد الله حسين العنبكي، **الحمل على المعنى في العربية**، ص180.

4-التأويل البلاغي:

عرف العرب في الجاهلية كثيرا من الأحكام النقدية مما يدل على نقلهم للشعر وتذوقه، والبلاغة بوصفها جانبا مُهمًا من هذا النقد فلا غَرْوَ أن تكون هي الأخرى قد عُرفت في ذلك العصر، وإن لم يُدل عليها بهذه التسمية، إضافة إلى أن الخطابة بلغت ذروتها في ذلك العصر، من غير أن يكون هناك قواعد وأصول يحتكمون إليها، وإنما تَستنِد إلى قوة تمييز فطرية والدليل على ذلك: «قبة التحكيم التي كانت تضرب للنابغة الذبياني في سوق عكاظ حيث كان الشعراء الناشئون يحتكمون فيها إليه».[1] ليميّز هو بين حسن الشعر ورديئه، ويختار أفضله بحس نقدي سليم وهذا ما يؤكد أن البلاغة قد عُرفت عند العرب في الجاهلية، ولكنها بلاغة فطرية بسيطة، يُدركها العرب بحكم ذوقهم وسليقتِهم في التمييز بين الكلام.

ومن أوائل العلماء الذين بحثوا أو كتبوا أشياء تتعلق بالبلاغة في القرن الثالث هجري **الجاحظ (ت255هـ)** الذي جمع في كتابه البيان والتبيين كثيرا من بلاغات العرب وتحديدهم لمعنى البلاغة والفصاحة ثم **ابن المعتز(ت296هـ)** في كتابه البديع «والحقيقة أن هذا الكتاب يعدّ أول محاولة علمية جادة في تدوين علم البديع بل في علوم البلاغة التي كان يطلق عليها في عصره كلمة البديع أحيانا، أو كلمة البيان أحيانا أخرى كما في كتاب البيان والتبيين، فقد كانت أبواب البديع موزَّعة منثورة في كتب السابقين مثل ابن قتيبة والمبرَّد والجاحظ ولم يجمعها كتاب واحد، فقيمة هذا الكتاب ترجع إلى أنه ضمَّ ألوان البديع التي كانت سائدة في عصره بين دفتي كتاب واحد».[2]

كما تطورت الدراسات البلاغية بعد ذلك على يد **أبي هلال العسكري(395هـ)** في كتابه الصناعتين الذي استعان في تأليفه بكل من سبقه أمثال: **ابن سلام** و**الجاحظ**، و**ابن قتيبة**، و**ابن المعتز** و**الأسدي** و**القاضي الجرجاني**، فقرأ لهم ووعى ما قرأ، ثم قدَّم لنا خلاصة ما قرأ بعد أن أعمل فكره وشحذ ذهنه في هذا الكتاب حيث

1- السيد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة هي المعاني والبيان والبديع**، ض يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2003، ص6.

2-عبد القادر حسن، **المختصر في تاريخ البلاغة**، دار غريب، القاهرة، مصر، 2001، ص93.

يمكننا القول إن كتاب الصناعتين يمكن الاستغناء به عن كثير من الكتب التي ألفت في هذا الفن من قبل.[1]

وكانت قمة ازدهار هذه الدراسات مع **عبد القاهر الجرجاني** في كتابه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"، فالبلاغة عرفت بعد ظهور هذين الكتابين ما يعرف بـ"علم البيان" أو "علم المعاني" فقد أودع نظريته في البيان في كتابه "أسرار البلاغة" وفصّل القول في نظرية النظم في كتابه "دلائل الإعجاز" ويمكن القول إن صرح البلاغة قد اكتمل على يَدَيّ عبد القاهر الجرجاني، فقد جمع ما تفرَّق قبله من علوم البلاغة، واستطاع بنظره الثاقب وضع قواعد البلاغة التي استقرت بشكل متكامل، مدعِّما ذلك بالشواهد والأمثلة الكثيرة التي ساقها في بيانٍ عذبٍ وأسلوبٍ بليغٍ حتى تتّضح فنونها، فلم يحدث بعده أي تغيير في علم المعاني والبيان ثم تحولت الدراسات البلاغية إلى مجرَّد قواعد وقوانين صيغت في قوالب منطقية، ككتاب نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز **للفخر الرازي(606هـ)** فقد اعتمد على الفلسفة والمنطق في علوم البلاغة وقد تميَّز هذا القرن بظهور **السّكّاكي(626هـ)** بكتابه "مفتاح العلوم" الذي نال شهرةً كبيرة، حيث استطاع **السكّاكي** أن يوجّه البلاغة العربية توجيها جديدًا، فيه حصر لموضوعاتها وتحديد لمصطلحاتها، وانقسمت على يديه إلى علمين متميّزين هما: علم المعاني وعلم البيان، وإلى تابع لهما وهو المحسّنات اللفظية والمعنوية التي أطلق عليها فيما بعد اسم البديع، فبلاغة **السكّاكي** إذن ما هي إلا امتداد لبلاغة الجرجاني.[2]

كل من جاء بعد **السكّاكي** سار على نهجه الذي يقوم على تقسيم البلاغة إلى علوم ثلاثة: معان وبيان وبديع مع جمع أو حصر المسائل التي يشمل عليها كل علم، ومن ثمَّ وضع تعريف محدد لكل مسألة مع الإتيان بالأمثلة والشواهد من الموروث شعرًا كان أو نثرًا، فالبلاغة من أكثر العلوم استدعاءا للتأويل شأنها شأن النحو، فإذا كان التأويل في البيئة النحوية يُعنى بحمل الظواهر اللغوية على غير الظاهر، للتوفيق

1- عبد القادر حسن، **المختصر في تاريخ البلاغة**، ص96.

2- أحمد مطلوب، **القزويني وشروح التلخيص**، منشورات مكتبة النهضة، بغداد ط1، 1967، ص18.

بين أساليب اللغة وقواعد النحو، و ذلك بتخريج الشواهد وإخضاعها للتأويل حتى تتفق مع القواعد، فإن التأويل في البلاغة هو استعمال اللفظ في غير ما وُضع له في الأصل؛ فالتأويل هنا يعتمد على تفسير النص، وبحث معناه وعدول قواعده وترجمتها إلى لغات ثانية، فالتأويل في البلاغة عملية مشروطة تحكمها اللغة أداة التأويل، وتؤدي ثقافة المؤول دورًا بارزًا فيها وينجم عنها فتح النص على دلالات متعددة من خلال آلية التأويل؛ أي صرف اللفظ عن ظاهر معناه إلى المعنى الحقيقي أو الأصلي لأن الأخذ بالظاهر قد يُظِل عن المقصود والغرض الذي يرمى إليه المؤلف، يقول **الجرجاني:** «الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يَدُلُّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه –موضوعه في اللغة– ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثابتة تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل.»[1] ومهمة المؤول هي اختراق سطح النص والولوج إلى المعنى الباطني المقصود« فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعاني وحلية عليها ويجعلون المعنى ينبل به ويشرف، فاعلم أنهم يصفون كلامًا قد أعطاك المتكلم أغراضه فيه عن طريق معنى المعنى، فكنَّى وعرَّض ومثَّل واستعار»[2]فكان التأويل السبيل الذي يوصلنا للغاية؛ لأن «طرائق فهم النص والكلام تقوم على معرفة معاني ألفاظ العبارات ومقاصد المتكلمين، ومدار الأمر هنا ليس على فهم المقصود وحده وإنَّما يقوم على وعي شامل باللّغة ومقاصدها ومعانيها الوضعية، وما تخرج إليه من المعاني المتجدّدة التي يخرج إليها النص أو الكلام»[3] ومن هنا يمكن القول إن جلّ الفنون البلاغية تحتاج إلى التأويل، غير أن هذه الحاجة متفاوتة من فن إلى آخر، لهذا سنعرض بعض هذه الفنون على سبيل المثال لا الحصر، ونقوم ببيان فاعلية التأويل فيها.

1– الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص262.

2– سمير أحمد معلوف، **حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق، 1996، ص248.

3– م ن/ ص248–249.

1.4-فاعلية التأويل في علم المعاني:

هو أصول وقواعد يُعرف بها كيفية مطابقة الكلام لمقتضى الحال بحيث يكون وفق الغرض الذي سيق له[1]، وبعلم المعاني يُحترز عن الخطأ في تأدية المعنى المراد، إذ به يُعرف السبب الذي يدعو إلى التقديم والتأخير، والذكر والحذف، والإيجاز والإطناب وما إلى ذلك...[2]

ففي الخبر مثلا بحث البلاغيون عدة جوانب في الجملة الخبرية منها الحذف والزيادة والتقديم والتأخير، يقول الجرجاني مثلا في الحذف: «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك به ترى ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبِنْ...»[3]، فالحذف أقوى الفنون البلاغية مدعة للتأويل وارتباط التأويل بالحذف يتمثل في التقدير والافتراض الذي ينجزه المؤول للوقوف على الدلالة الخفية عبر تقديرها.

أما فكرة التقديم والتأخير فقد نظر إليها البلاغيون على أنها خروج عن الأصل لدوافع فنية جمالية.[4] بخلاف النحاة الذين يسعوْن دائما إلى الحفاظ على الأصول المقررة (الرتبة).

أما الإنشاء فإن الأساليب الإنشائية الخارجة عن أصلها هي ما يشغل علماء علم المعاني، فيتأوَّلونها، بِردِّها إليه باحثين عن المقصد منها، وذلك بربطها بالمقام الذي وردت فيه، فالمقام في مثل هذه الحالات هو القرينة الأساس على المعنى، والمُعين الأوَّل على التأويل، لأنه يُخرج النص من حالات الغموض التي قد تحيطه

1- السيِّد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة**، ص46.

2- محمد الطاهر اللادقي، **المبسط في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع**، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2005، ص25.

3- الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص146.

4- سمير أحمد معلوف، **حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز**، ص309.

بالاضطراب وتقف حجر عثرة في طريق وُضوحه ودقته، والجدير بالذكر أن مثل هذه العبارات، إن تكرر استعمالها صارت معروفة مكشوفة المعنى لا حاجة إلى تأويلها».[1]

فالأمر مثلا يخرج عن معناه الأصلي للدلالة على معانٍ أخرى يحتملها لفظ الأمر وتستفاد من السياق منها: الدعاء، الالتماس التمني، التهديد، ومن أمثلة عدول الأمر إلى الدعاء قول **المتنبي:**[2]

أَخَا الجودِ أَعْطِ الناسَ ما أَنْتَ مالكُ ولا تَعْطِيَّنَ النَّاسَ مَا أَنا قائلُ

وما يُستفاد من ذلك فإنه متى توفر في الأمر شرط الاستعلاء، نَجَمَ عنه وجوب إنجاز الفعل، وإلا تولّدت عنه معانٍ أخرى فرعية تناسب المقامات.

وما قيل في الأمر يقال في النهي؛ فالنهي بوصفه نوعًا من أنواع الطلب يؤدي بواسطة طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، فمتى خرج النهي عن دلالته الأصلية تولّدت عنه معان أخرى فرعية: كالدعاء مثلا في قوله تعالى: ﴿**رَبَّنَا لاَ تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا**» البقرة(286) والمقام هو الذي يُحدِّد هذا الخروج وهنا تبدو الحاجة إلى التأويل لفهم الغرض من الكلام، وبالتالي تحديد الدلالة الفرعية التي يقتضيها المقام، وأساليب الإنشاء الأخرى كالنداء والاستفهام والتمني والقسم شأنها في ذلك شأن الأمر والنهي يمكن أن تتولد عنها معانٍ أخرى فتخرج عن دلالتها الحقيقية.

1- فوزية دندوقة، **التأويل في الدراسات العربية إشكالاته وقضاياه**، ص222.

2- عبد العزيز عتيق، **في البلاغة العربية**، علم المعاني، البيان، البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص73.

2.4-فاعلية التأويل في علم البيان:

«وهو أكثر علوم البلاغة استدعاء للتأويل؛ لأنه يقوم على المجاز ولأن مرجعه اعتبار الملازمات بين المعاني»[1]:

1.2.4-التشبيه والتأويل:

التشبيه من أقدم صور البيان ووسائل الخيال، وأقربها إلى الفهم والأذهان، وهو الربط بين شيئين أو أكثر في صفة من الصفات أو أكثر.[2]

يقول **السكَّاكي:** «التشبيه مُستدع طرفين: مشبهًا ومشبهًا به واشتركا بينهما من وجه، وافتراقا من آخر، مثال أن يشتركا في الحقيقة، ويختلفا في الصفة...» [3]، وأركانه الأربعة هي: المشبه والمشبه به (طرفا التشبيه) وأداة التشبيه نحو(الكاف، كأنَّ، مثل،...) ووجه الشبه، والتشبيه عند الجرجاني على ضربين: أحدهما: أن يكون من جهة أمر بيِّن لا يحتاج إلى تأوُّل والآخر أن يكون الشَبَه محصّلا بضرب من التأوّل ومثال الأول، تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل، نحو تشبيه الخدود بالورد، والوجه بالنهار، فالشبه في هذا كلّه بيِّن لا يجري فيه التأويل، ومثال الثاني كقوله: «هذه حُجَّة كالشمس في الظهور، فهذا التشبيه لا يتم إلا بتأوُّل»[4] للوصول إلى غرض المتكلم، وهذا التشبيه الذي يحتاج إلى تأوُّل منه ما هو قريب سهل المأخذ «ألفاظه "كالماء في السلاسة" و"كالعسل في الحلاوة"» يريدون أنَّ اللَّفظ لا يستغلق ولا يشتبه معناه[5]، ومنه ما تقوى فيه الحاجة إلى التأويل لمعرفة المقصود لدى المتكلم لأنه يحتاج إلى تمعّن وتأمل.

1- فوزية دندوقة، **التأويل في الدراسات العربية إشكالاته وقضاياه**، ص238.

2- أحمد مطلوب، **بحوث بلاغية**، مطبوعات المجمع العلمي، بغداد، 1996، ص27 وما بعدها.

3- السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص332.

4- الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص90 وما بعدها.

5-م ن/ ص93-94.

2.2.4-التأويل الإستعاري:

«الإستعارة هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه، والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، كقولك رأيتُ أسدًا في المدرسة، فأصل هذه الاستعارة رأيت رجلا شجاعًا كالأسد في المدرسة، فحذفت المشبه رجلا والأداة "الكاف" ووجه الشبه "الشجاعة" وألحقته بقرينه "المدرسة" لتدلّ على أنك تريد بالأسد شجاعًا».[1]

«فالإستعارة في الجملة أن يكون للَّفظ أصل في الوضع اللغوي معروفٌ تدلّ الشواهد على أنه اختص به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية.»[2]

وقد عرَّف **أرسطو** الاستعارة بأنها تسمية الشيء إنما يعود على شيء آخر، وذلك بنقله من النوع إلى الجنس ومن الجنس إلى النوع، ومن النوع إلى النوع، وهذا النقل يتم عن طريق التناسب.[3]

لقد عدَّ **أرسطو** الاستعارة شحنة إضافية للغة تقوم بإضفاء قيمة جمالية للخطاب، وهي «وسيلة لغوية لوصف بعض المماثلات الموجودة قبليا بين شيئين في العالم، أو انحرافا طفيليا يصيب اللغة، فتكون بذلك أداة جمالية لا معرفية»[4]

أما **أبو هلال العسكري** فقد عرَّفها انطلاقا من وظيفتها بقوله: «الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه ...».[5]

1- السيد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة**، ص258.

2- المرجع السابق، ص30.

3- Eric bordas, **les chemins de la métaphore**, PUF, 2003. p36

4- سعيد الحنصالي، **الاستعارات والشعر العربي الحديث**، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص76.

5- أبو الهلال العسكري، **الصناعتين**، ص268.

فبما أن الإستعارة من المجاز، فحمل العبارة على ظاهرها مرفوض، لهذا فهي تنقلنا إلى مجال التأويل لنقل معناها اللغوي وتوليد منقولات أخرى كانت مضمرة في الخطاب، وقد عدَّها **أمبرتو إيكو** أفضل الصور البيانية لاشتمالها على أوجه النشاط البلاغي كافة، يقول **إيكو:** «هي ألمع الصور البيانية ولأنها ألمعها فهي أكثرها ضرورةً وكثافةً»[1] لأن الحديث عنها يعني أيضا «حديثا عن الرمز وعن رمز الفكرة والأنموذج والأنموذج الأصلي واللغة والعلامة والمدلول والمعنى».[2]

«إن التأويل الإستعاري ينبثق من التفاعل بين المؤول والنص، وطبيعة الإطار العام للمعارف الموسوعية لثقافة ما»[3]، نلحظ أن الأهمية التي أوْلاها **إيكو** للإستعارة تجعل باب التأويل مفتوحًا على مصراعيه، «إن التأويل الإستعاري يستند إلى المؤولات، أي إلى وظائف سيميائية أخرى... إن الإستعارة لا تعوض عبارات بعبارات أخرى لأنها تضع تعبير بين كلاهما حاضر داخل التجلي الخطِّي للنَّص».[4]

ولتجاوز مشكلة تعدد المعاني، قيّد إيكو هذه العملية بالسياق الذي وردت فيه الاستعارة ومن هنا يتَّضح دور السياق في فهم الاستعارة مما يضيِّق باب التأويل ويفرض عمل الموسوعة المرتبطة بالنظم الاجتماعية والثقافية ذلك أن «المستمع/القارئ حين يواجه خطابا مالا يواجهه وهو خالي الذِّهن، فالمعروف أن معالجته للنص المعايَن تعتمد على ما تراكم لديه من معارف سابقة تجمَّعت لديه كقارئ متمرس قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص»[5]، مما يجعل التأويل يختلف من ثقافة

1- أمبرتو إيكو، **السيميائية وفلسفة اللغة**، تر أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص233.

2- م.ن/ ص235

3- أمبرتو إيكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004، ص160.

4- م.ن/ ص150.

5- محمد خطابي، **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2006، ص61.

إلى أخرى بسبب اختلاف الخصائص التي توفرها الموسوعة الثقافية للمستعار منه الذي يؤدي دوراً مركزياً في فهم الاستعارة وتأويلها بوصفه عنصراً فاعلا ونشيطاً.

3.2.4-التأويل الكنائي:

الكناية «لفظ أُريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى»[1] كأن تريد وصف إنسان بالكرم، وتُعبِّر عن ذلك بغير اللفظ الموضوع لذلك فتقول "كثير الرماد" فكثرة الرماد في دلالتها الحقيقية لم توضع للكرم يقول **الجرجاني:** «أولا ترى أنك إذا قلت هو "كثير رماد" القدر، أو قلت "طويل النجاد"، أو قلت في المرأة، "نؤوم الضحى"، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرَّد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهِرُه، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى، معنًّى ثانيًا هو غَرَضُك كمعرفتك من "كثرة رماد القدر" أنه مِضياف، ومن "طويل النجاد" أنه طويل القامة، ومن "نؤوم الضحى" في المرأة أنهما مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها».[2]

فالدلالة في الكناية يستنتجها القارئ ولا تأتي له من خلال اللفظ وحده وهي تختلف عن الاستعارة في كونها «لا تنافي إرادة الحقيقة بلفظها، فلا يمتنع في قولك: فلان طويل النجاد، أن تريد طول نجاده، من غير تأوّيل مع إرادة طول قامته»[3]؛ لأن الاستعارة لابد لها من قرينة تفصح عن الغرض وتدل إلى المقصود «وواضح أنَّ هذا التأويل لا يمكن أن يتحقّق بمعزل عن القارئ بما له من خلفيات وثقافة توجِّه فهمه وتأويله واستشعاره لهذه الدَّلالات والمقاصد فهذه الدلالات والمقاصد لا يمكن عزلها عن السياق بنوعيه اللغوي وغير اللغوي، حيث ينبغي أن تراعى أطراف الخطاب وعناصره المختلفة».[4]

1-عبد العزيز العتيق، **في البلاغة العربية**، ص397.

2- الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص262.

3-السكّاكي، **مفتاح العلوم**، ص403.

4- مسعود بودوخة، **إجتماعية الكناية بين التخييل والتأويل**، مجلة الأثر، عدد خاص، أشكال الملتقى الأول حول اللسانيات والرواية، 22-2012/02/23، ص206.

«فالشاعر أو الأديب يقوم في التخييل الكنائي بعملية تركيب، ينقل خلالها المعنى إلى أحد لوازمه، وما يترتب عليه فيذكره، ويكون هذا اللازم المذكور نقطة الانطلاق للمتلقي في تأويل المعنى الكنائي، حيث يمر بلوازم المعنى التي مرَّ بها صاحب النص، ولكن في اتجاه عكسي، إلى أن يصل إلى المعنى المراد»[1]

بما أن الكناية طريق من طرق العدول عن الأصل اللغوي، فالتأويل فيها لا يختلف عن سابقيها من حيث ارتباطها بالمعنى الباطني الخفي الذي يتصل بالمرسِل والمستقبِل والمقام ككل؛ أي الانطلاق من السّياق لفهم دلالات الألفاظ والتراكيب.

3.4-البديع والتأويل:

إذا كان البديع لغةً الجديد والحديث فإنَّ المعنى الاصطلاحي مُنسجم تمامًا مع المعنى اللغوي جاء في التلخيص: البديع «علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة وهو ضربان:" معنوي ولفظي"، فوظيفة البديع هي التحسين أي أن البديع مجرد حِلية يزيّن بها الكلام بعد أن تتحقق فيه مراعاة المطابقة ووضوح الدلالة، فهو علم طرق التحسين الشكلي».[2]

وتطرُّقِنا في هذا المقام إلى علم البديع سيكون بقدر حاجة هذه الفنون إلى التأويل فبعض فنون البديع أكثر حاجة إلى التأويل من غيرها وعليه يدخل علم البديع بفنونه منطقة التأويل بما ينسجم مع خصائص التأويل من فرضية ومقصديه وسياق، «ولعل التقابل والجناس والمشاكلة والتضمين... هي التي تجعل من العمل، عملا إبداعياً، لأنها تمثل الانحراف الحقيقي عن المألوف في استخدام اللغة عند الإنسان؛ لأن التأويل في حقيقته مرتبط وثيق الارتباط بالألفاظ لأنها منجمًا للمعاني».[3]

1- مسعود بودوخة، **إجتماعية الكناية بين التخييل والتأويل**، ص207.

2- جميل عبد المجيد، **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، 1998، ص31-32.

3- أسماء سعود الإدهام الخطاب، **البديع والتأويل**، قراءة بلاغية، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد1، المجلد14، 2008، ص181.

وأبرز الفنون البلاغية ارتباطا بالتأويل ما تعلق منها بالمعنى ومن شواهده:

1.3.4-المطابقة والتأويل:

وهي الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين في الجملة، ويكون ذلك إما بلفظين من نوع واحد اسمين كقوله تعالى: ﴿وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ﴾الكهف(18) أو فعلين كقوله تعالى: ﴿تُوتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاء وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاء وَتُعِزُّ مَن تَشَاء وَتُذِلُّ مَن تَشَاء﴾آل عمران(26)، وقوله أيضا: ﴿لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ﴾البقرة(285) وتعدد درجات الطباق من جهة، وصيغ الألفاظ المتطابقة من جهة ثانية، يكشف عن ثراء هذه الوسيلة وزيادة استخدامها.[1]

فالتأويل لا يقع بين الأشياء المتشابهة وإنَّما بين الأشياء المتضادة والمتناقضة، فالنص هو الذي يجمع بين المتنافرات والمتضادّات من خلال نظام الدلالة الأدبية التي هي دلالة إيهام وتخييل وهذه العملية مرتبطة بشكل كبير بالمتلقي/القارئ الذي ستؤول إليه الدوال المختلفة في تركيبة النص، وسيسند إليه مهمة اكتشاف عالم المعنى.[2]

2.3.4-التورية والتأويل:

«هي أن يذكر المتكلم لفظا مفردًا له معنيان أحدهما قريب ظاهر غير مراد، والآخر بعيد خفي هو المراد بقرينة، ولكنه ورَّى عنه بالمعنى القريب، فيتوهم السامع لأول وهلة أنه مراد وليس كذلك».[3] كقوله تعالى: ﴿وَهُوَ الَّذِي يَتَوَفَّكُم بِاللَّيْلِ وَيَعْلَمُ مَا جَرَحْتُم بِالنَّهَارِ﴾الأنعام(61).

«فالعلاقة التي تربط بين الدال والمدلول علاقة الإيهام، التي تخلق الإمكانية في تعويض الدال بالمدلول».[4]

1- جميل عبد المجيد، **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، ص110.

2- أسماء سعود الإدهام الخطاب، **البديع والتأويل**، ص172-173.

3- السيد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة**، ص301.

4- المرجع السابق، ص184.

وبهذا تعد التورية مجالاً خصبًا للتأويل الذي يتم من خلال تلك الإيحاءات بين المعنى الحقيقي والمعنى الظاهر، لأنّ كليهما وارد داخل نسيج النص وعلى المتلقي توظيف مرجعيَّاته ومخيِّلته، وتأويل المعنى السطحي للحصول على الناتج الدلالي الثاني.

3.3.4-أسلوب الحكيم والتأويل:

«يقصد به تلقي المخاطب بغير ما يترقبه، إما بترك سؤاله والإجابة عن سؤال لم يسأله، وإما بحمل كلامه على غير ما كان يقصد»[1] ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الاهِلَّةِ قُلْ هِيَ مَوَقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ وَلَيْسَ الْبِرُّ بِأَنْ تَاتُواْ الْبُيُوتَ مِن ظُهُورِهَا وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنِ اتَّقَى وَاتُواْ الْبُيُوتَ مِنْ ابْوَبِهَا وَاتَّقُواْ اللَّهَ لَعَلَّكُم تُفْلِحُونَ﴾البقرة(188).

«فقد شكَّل الجواب عدولا عن تلقّي المخاطب بغير ما يتوقعه، فهو خروج للكلام على خلاف مقتضى الظاهر بصرف السائلين إلى غير ما يتطلب تنبيهًا على أن ما صرف إليه هو المهم لهم»[2] وهنا تقع دائرة التأويل.

وخلاصة القول: إن البلاغة العربية تعد مجالاً خصبًا للتأويل، بوصفها تسعى إلى الكشف عن بنية الخطاب لإخراجه من الجمود وإكسابه بنى ودلالات جديدة، لأن البلاغة تقوم في الأصل على الإنحراف والخروج عن المألوف في استخدام اللغة، فتتيح إمكانية تعدد التأويلات والاحتمالات للخطاب وعندئذ سيعمل المتلقي على فهم النص واستنباط دلالاته الخفية التي لم يصرح بها صاحب النص.

1- عبد العزيز عتيق، **في البلاغة العربية**، ص600.

2- أسماء سعود الإدهام الخطاب، **البديع والتأويل**، ص176.

ثانياً: تأصيل الهيرمينوطيقا الغربية:

1-الهيرمينوطيقا: المصطلح والدلالة:

قابل بعض الدارسين المحدثين مصطلح التأويل، بالمصطلح الفرنسي" **Herméneutique**"«وهي في أصلها اللاتيني"**Herméneutiké**"؛ أي فن التأويل، وفي اشتقاقاتها الأصلية جاءت من لفظ "**Herminia**" من هرمس "**Hormés**"، الإله الوسط بين الناس والإلهة، يفسّر لهم ويشرح المُرمّز ويفك الطلاسم»[1] فكافة دلالات هذا المصطلح متقاربة تصبُّ في الإيضاح والكشف والبيان.

أما في الدراسات العربية المعاصرة فنجد تباينًا في المصطلحات، فهذا محمد شوقي الزين يجعل، "فن التأويل" لترجمة كلمة "**Herméneutique**" تميزا لها عن "التأويل" بمعنى"**Interprétation**" ويضيف قائلا «إذ الملاحظ أن البعض يفضّل تعريبها بـ "علم التأويل"، ويفضل البعض الآخر تعريفها بـ "التأويلية" أو أيضا "الهيرمينوطيقا»[2].

ونجد **عادل مصطفى** قد جعل «الهيرمينوطيقا (نظرية التأويل) هي المبحث الخاص بدراسة عمليات الفهم، وبخاصة فيما يتعلق بتأويل النصوص»[3].

أما **نصر حامد أبو زيد** فقد جعل هذا المصطلح مقابلا لـ "نظرية التفسير"، لتمييزه عن التفسير الذي يشير إليه مصطلح **Exegesis**.[4]

1- بومدين بوزيد، **الفهم والنص، دراسة في المنهج التأويلي عند شلير ماخرويدلتاي**، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص13.

2- محمد شوقي الزين، **تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2002، ص29.

3- نقلا عن
Paul Ricoeur, **Herméneutics and the Human Sciences**, tr John B.Thompson, Combridge University Press,1992, P.42.

4- نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط8، 2008، ص13.

كما نجد أيضا **عمارة ناصر** يستخدم تارة مصطلح التأويل وتارة مصطلح الهيرميوطيقا وتارة أخرى مصطلح التأويلية دونما تمايّز بينها. [1]

«إذًا ما يثير السؤال هو الارتباك العربي والغربي معًا في تعريف الهيرمينوطيقا لتمييزها عن غيرها من الممارسات فهي تظهر أحيانا بأنها مرادفة للفهم، وأحيانا أخرى مرادفة للتفسير، وأحيانا مرادفة لفعل التأويل».[2]

والهيرمينوطيقا **Herminertics** أو «التأويلية إذن مصطلح قديم كان يشير في بداية استخدامه إلى مجموعة القواعد والمعايير النظرية التي يجب على المفسر أن يتبعها لفهم النص الديني وشرحه وتأويله».[3]

وقد «أفضى الخوض في تأويل الكتاب المقدّس في تاريخ الثقافة الأوربية إلى بلورة نظرية التأويل -الهريمنيوطيقا- التي تم نقلها من مجال دراسة النصوص الدينية إلى مجال دراسة النصوص الأدبية».[4]

إن الحديث عن الهيرمينوطيقا يقودنا إلى قدم الحضارات الإنسانية، لهذا لا نريد أن نسهب في التأصيل لها في مراحلها التأسيسية عبر العصور والتي تعود إلى مدارس قديمة جدًا كالهرمسية والغنوصية، فذلك يجعلنا نغوص في أطروحات فلسفية قديمة ويبعدنا عن فكرة التأويل المُراد تقريبها، لهذا سنكتفي بعرض الهيرمينوطيقا منذ أصبحت فنا أو علما للتفسير، عند بعض أعلامها، فالهيرمينوطيقا استخدمت كمفهوم ومصطلح من قبل **دانهاور(1603-1665)** في محاضراته عن الهيرمينوطيقا العامة سنة 1654، وقد كان هدفه تبيان أن كل المعارف والعلوم، إنّما قاعدتها

1- عمارة ناصر، **اللغة والتأويل**، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص29.

2- منصور آمال، **استراتيجية التأويل عند أدونيس**، عالم الكتب الحديث، ط1، 2008، ص10.

3- نصر حامد أبو زيد، **الخطاب والتأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط8، 2008، ص173.

4- نصر حامد أبو زيد، **النص والسلطة والحقيقة**، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط5، 2006، ص112.

التأويل، بمعنى تفسير منهجي ووجيه للأشياء والتصورات[1]،فقد عدت الهيرمينوطيقا قاعدة كل العلوم، بهدف تبيان دلالة الأشياء وإزاحة الغموض والإبهام.

واتسع مفهوم الهيرمينوطيقا في عصر التنوير مع **كلادينيوس(1710-1759)** فهو يعتبر أن الهيرمينوطيقا هي إزالة اللّبس والغموض والتعميّة، فالمؤلف قصده إبلاغ هدف.[2]

وهي عنده «فن تقني ضروري للدراسات التي تعتمد على تأويل النصوص: التاريخ والشعر، واللاهوت، والقانون، يقول **كلادينيوس**: إن العمل المنطوق أو المكتوب، ما لم يصطنع الكذب والخداع، يرمي إلى هدف واحد وهو أن يفهم القارئ أو المستمع النصّ المقروء أو المنطوق فهمًا كاملاً».[3]

«**فكلادينيوس** لا يعتبر التأويل عملية استقرائية، بل عملية أقرب إلى الاستنباط؛ أي استنباط شيء من النص باستخدام مجموعة من القواعد»[4]، فبالنسبة له فإنّ بيان غرض النص وفعل القراءة هو السّعي لتحصيل "الفهم الكامل"، فقد كانت اهتماماته منصبَّة على الدراسة النظرية في تفسير النصوص واعتبارها عِلمًا مستقلا بحدّ ذاته، أكثر قربا إلى الفلسفة منه إلى اللاهوت.[5]

ومع هذه التطورات والمستجدات أصبحت الهيرمينوطيقا علم علامات عند **مير(1718-1777)** حيث عدّ كل العالم عبارة عن علامات علينا فكّها بالتأويل أوفن

1- محمد شوقي الزين، **مدخل إلى تاريخ التأويل(الهيرمينوطيقا)**، التسامح، مجلة فصلية فكرية إسلامية، العدد7، 2004، 20:00، 16/03/2015 WWW-Tasamoh.com.

2- بومدين بوزيد، **الفهم والنص**، ص67.

3- عادل مصطفى، **فهم الفهم، مدخل إلى الهيرمينوطيقا**، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص85.

4- م.ن/ ص90.

5- دافيد جاسبير، **مقدمة في الهيرمينوطيقا**، تر: وجيه قانصو، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص95.

القراءة والهيرمينوطيقا بالمعنى العام عنده هي: «علم قواعد الملاحظة لمعرفة الدلالات انطلاقا من علاماتها.»[1]

فالهيرمينوطيقا عند **كلادينيوس وميير** تقترب من النقد، الذي له خاصية التقييم والتشخيص ليعقبه نشاط الهيرمينوطيقا في التفسير والفهم، بتعبير آخر ينصب اهتمام النقد على الشكل والمبنى، بينما تهتم الهيرمينوطيقا بالمضمون والمعنى.[2]

ومن هنا يمكن القول إن مع هذا العصر بدأ يتبلور مفهوم جديد للهيرمينوطيقا ويهتم بالبحث عن وضع قواعد للتأويل، وكانت النتيجة أنه من الممكن الوصول إلى تفسير صحيح وكامل، إذا اتّبعنا قواعد سديدة، من هنا عدة الهيرمينوطيقا فنا تِقنيًا ضروريا للدراسات التي تعتمد على تأويل النصوص.

1- بومدين بوزيد، **الفهم والنص**، ص71.

2- محمد شوقي الزين، **مدخل إلى تاريخ التأويل**، 16/03/2015 WWW-Tasamoh.com.

2-التأويلية الرومنسية: شلاير ماخر ودلتاي:

«يمثل المفكِّر الألماني **شلاير ماخر(1768-1843)** الموقف الكلاسيكي للهيرمينوطيقا، ويعود إليه الفضل في نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليكون علمًا أو فنًا لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص».[1]

والفهم عند **شلاير ماخر**، هو عملية إعادة معايشة للعمليات الذهنية لمؤلف النص، فهي عكس التأليف فهو بذلك يعلن عن هدفه الأساسي وهو تأسيس هيرمينوطيقا عامة بوصفهما فن الفهم.[2]، فالمتحدث أو المؤلف يبني جملة، وعلى المستمع أن يَنْفُذَ إلى داخل بناء الجملة وبناء الفكرة، وبذلك يتكوَّن التأويل من لحظتين متفاعلتين: اللحظة اللغوية واللحظة السيكولوجية[3] فالتأويل اللغوي أو النحوي يتناول النص انطلاقا من دلالة الكلمات والجمل التي تركبه، والتأويل السيكولوجي الذي يعتمد على حياة المؤلف الفكرية والدوافع والحوافز التي دفعته للكتابة، والسياق التاريخي للنص، وهو يرمي بذلك إلى إعادة معايشة العمليات الذهنية للمؤلف، «وكلا الجانبين -في رأي شلاير ماخر-صالحان كنقطة بداية لفهم النص، فمهمة الهيرمينوطيقا هي فهم النص كما فهمه مؤلفه، بل حتى أحسن مما فهمه مبدعه، ورغم تسويته بين الجانبين من حيث صلاحيتهما كنقطة بداية لفهم النص، فإنه يعود ليلمِّح إلى أن البدء بالمستوى اللغوي هو البداية الطبيعية، وهذا يقود إلى مفهوم "الدائرة التأويلية"».[4]

ويصرّ **شلاير ماخر** أن مبادئ الهيرمينوطيقا يجب أن تكون كونية ولا يملك أي إنجيل أو أي لاهوتي امتيازًا خاصًا.[5]

1- نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، ص20.

2- عادل مصطفى، **فهم الفهم**، ص97.

3- م.ن/ ص99.

4- نصر حامد أبو زيد، **المرجع السابق**، ص22.

5- دافيد جاسبير، **مقدمة في الهيرمينوطيقا**، ص120.

أما مبدأ **الدائرة الهيرمينوطيقية** فهو عبارة عن وضعية تفاعلية مستمرة بين أجزاء النص الخاصة وبين كُليّتة الكاملة[1]، فالكل يأخذ معناه من الجزء، وهذا لا يمكن فهمه إلا من خلال الكل؛[2] فالأجزاء المفردة تُكَوِّن الدائرة الكليَّة وتحدّدها، فالجملة على سبيل المثال هي وحدة كليّة، ونحن نفهم معنى الكلمة المفردة داخل الجملة بإحالتها إلى الجملة الكليّة، والجملة بدورها يعتمد معناها الكلي على معنى كلماتها المفردة، وخلال هذا التفاعل الجدلي بين الكل والجزء يمنح كلّ منهما الآخر معناه ومغزاه فالفهم إذن عملية دائرية والمعنى لا ينهض إلا داخل هذه "الدائرة".[3]

من هنا يمكن القول إن إسهامات **شلاير ماخر** شكّلت مُنعطفا مُهمًا في تطوّر الهيرمينوطيقا، فقد جعل التأويلية علمًا يؤسس لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص، غير أنه «من جانب آخر يرى أن نظرية التأويل–رغم كل التقدم الذي أصابته– ما تزال بعيدة عن أن تكون فنًا مكتملاً»[4]

ومهما يكن؛ فإن **شلاير** ماخر يعد بحق أبًا للتأويلية الحديثة، فقد حملت بصمته جميع النظريات التأويلية العامة في ذلك العصر وعلى رأسها:

نظرية **دلتاي**[5]**(1833–1911)** الذي اعتبر الهيرمينوطيقا، أساسا لكل العلوم الروحية[6]، «فهي القاعدة الأساسية للعلوم الإنسانية أو علوم الفكر والمفتاح الهام الذي لا يمكن الاستغناء عنه ليس فقط في فهم النص المكتوب وإنّما أيضا النصوص المرئية المتمثلة في شبكة العلاقات الفردية والممارسات الاجتماعية والتُحف الفنية»[7] وقد ركّز جهوده على مفهوم التجربة، وميَّز بين نوعين منها:

- التجربة المعاشة: التي استعملها في وصف علوم الفكر أو العلوم الإنسانية.

1– دافيد جاسبير، **مقدمة في الهيرمينوطيقا**، ص122.

2– بومدين بوزيد، **الفهم والنص**، ص119.

3– عادل مصطفى، **فهم الفهم**، ص100.

4– نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، ص22–23.

5– المرجع السابق، ص112.

6– بومدين بوزيد، المرجع السابق، ص94.

7– محمد شوقي الزين، **تأويلات وتفكيكات**، ص32.

- التجربة العلمية: والتي تخص علوم الطبيعة.[1]

«ومنه فقد أراد تسويغ التأويلية إلى أبعاد أورغانون لعلوم الفكر، من خلال وضع تقنية للفهم وقواعد لعملية التأويل، مُحاولاً منح التأويل وضعية العِلم بالمساواة مع علوم الطبيعة».[2]

فمع **دلتاي** «نحن نعبّر عن فهمنا المشترك بالإشارة والرموز، والكلام، والكناية، والمفسّر يفهَم الكاتب أو النص "الآخر" عبر إعادة اختبار (أو عيش) التجربة على أساس التعاطف، نحن نفهم أنفسنا ونفهم الآخر من خلال نشاط قراءة جماعية، وليس عبر تأمّل منفرد»[3]

وبناءً على تركيز **دلتاي** في النص على التجربة الحيّة المُعاشة وبمفهومه للتاريخ، ولعملية الفهم فقد« رفض فكرة المعنى الثابت، سواء في العمل الأدبي أو الحدث التاريخي، إنّ المعنى عنده يقوم على مجموعة من العلاقات، ونحن في العمل الأدبي نبدأ بتجربتنا الذاتية في لحظة معينة من التاريخ تحدد لنا المعنى الذي نفهمه من العمل في هذه اللحظة من الزمن، ولكن تجربتنا نفسها تتغيَّر وتكتسب أبعادًا جديدة من خلال الآفاق الجديدة من الاحتمالات التي يفتحها لنا العمل، من فهِمنا للعمل نفسه، وهكذا ندور في دائرة هي "الدائرة التأويلية"»[4].

وعليه تحددت مهمة التأويلية الحديثة من خلال روادها **شلاير ماخر** و**دلتاي** في تأسيس تأويل عام يتحكَّم بالتأويلات الخاصة بناء على منهجية تنقل الفهم المشروط بخصوصية النصوص إلى شروط عامة لتأويل النصوص،[5] فقد علَّمانا أن نعتبر النصوص والوثائق والآثار تعابير عن الحياة مثبتة بواسطة الكتابة.[6]

1- محمد شوقي الزين، **تأويلات وتفكيكات**، ص34.

2- عمارة ناصر، **اللغة والتأويل**، ص70.

3- دافيد جاسبير، **مقدمة في الهيرمينوطيقا**، ص134.

4- نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، ص28-29.

5- عمارة ناصر، المرجع السابق، ص ن.

6- نبيهة قارة، **الفلسفة والتأويل**، دار الطليعة، تونس، ط1، 1998، ص52.

3-التأويل الوجودي والتأويل الفني: مارتن هيدجر وهانز جورج غادامير:

1.3-التأويل الوجودي:

«يُقيم **مارتن هيدجر**(1889-1976) الهيرمينوطيقا على أساس فلسفي، أو يقيم الفلسفة على أساس هيرمينوطيقي، وكلا العبارتين صحيح طالما أن الفلسفة هي فهم الوجود».[1] فتأويل النص وفهمه هو تأويل وفهم للوجود، مما يجعل الهيرمينوطيقا طريقا للبحث عن المتاهات.[2]وبذلك فالفهم والتأويل ملازمان لماهيّة الإنسان، والفهم عند هيدغر هو قدرة المرء على إدراك ممكنات وجوده ضمن سياق العالم الحياتي الذي وُجد فيه[3]، وبالتالي **فهيدجر** يرفض التعامل مع العمل الفني باعتباره شيئا لا علاقة له بالعالم، ولكنه من جانب آخر يؤمن بأن العمل الفني يستقل بنفسه.[4]

لقد طوَّر **هيدجر** العملية التأويلية واستطاع أن يحددها في ثلاث مراحل هامة ومتتابعة وهي: التملّك القبلي "الفهم" والنظر القبلي "التفسير" والتصور القبلي "التأكيد" وتشكّل هذه المراحل حلقة دائرية تأويلية متصلة ببعضها البعض، فالتأويل في نظر هيدجر يبدأ بشروحات مسبقة أو توقعات قبلية، تستبدل أثناء العملية التأويلية بتوقعات أخرى حتى تصل الذات إلى الشروحات ثم المعاني الأكثر صدقا"[5]

وصفوة القول إن إسهام **هيدجر** في النظرية التأويلية هو إسهام متعدد الجوانب، فقد أعاد صياغة تصور الفهم في سياق جديد، وفي أعماله المتأخرة اتّخذ تأويل النصوص منهجا خاصًا به في التفلسف مُعلِنا نفسه فيلسوفا هيرمينوطيقا، كما تخلَّى **هيدجر** عن ثنائية(التاريخي-العلمي) التي نذر لها دلتاي حياته بأكملها، واعتبر أن كل فهم هو شيء متأصل في الطبيعة التاريخية للفهم الوجودي، وهو بذلك مهَّد

1- نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، ص30.

2- عمارة ناصر، **اللغة والتأويل**، ص71.

3- عادل مصطفى، **فهم الفهم**، ص222.

4- نصر حامد أبو زيد، مرجع سابق، ص34.

5- أمال منصور، **استراتيجية التأويل عند أدونيس**، ص38.

الطريق لتلميذه **غادامير** وتأويليته الفلسفية[1] فوجدت أفكاره التأويلية في كتابات **غادامير** تعبيرًا منظما ومكتملاً.

2.3-التأويل الفني:

يعد كتاب **هانز جورج غادامير(1900-2002)** "الحقيقة والمنهج" ثورة ابستمولوجية في قضايا التأويل المعاصر والذي يعالج المحاور الكبرى والمتمثلة في الفن واللغة والتاريخ، ويُميِّز **غادامير** بين نوعين من الفهم:

- الفهم الجوهري وهو فهم محتوى الحقيقة (التي تتكشف بقراءة النص).
- الفهم القصدي: وهو فهم أهداف ومقاصد المؤلف.[2]

إنَّ فهم النصوص وتأويلها ليس مجرد مسألة تخصّ العلم، بل هما يخصَّان التجربة الإنسانية للعالم عمومًا.[3]

فمشكلة التأويلية في بدايتها التاريخية ليست مشكلة منهج على الإطلاق، وهي لا تعنى بمنهج للفن بواسطته تخضع النصوص لبحث علمي مثل جميع موضوعات التجربة الأخرى[4]، فمحاولة **غادامير** تسعى لفهم العلوم الإنسانية على حقيقتها بصرف النظر عن المنهج؛ إذْ المنهج لا ينتج في النهاية إلا ما يبحث عنه وهيرمينوطيقية **غادامير** تتجاوز إطار المنهج لتحليل عملية الفهم نفسها.[5] وينتقل **غادامير** من "المنهج" إلى "الحقيقة" لأن علاقة القارئ بالأثر الفني أو الأدبي أو الفلسفي هي علاقة بالحقيقة[6] ويتناول **غادامير** مفهوم الخبرة المُعاشة من حيث هو مفهوم هام لتمييز الظاهرة الإنسانية عن الظاهرة الطبيعية، ويعود الدور إلى دلتاي الذي اهتم بالواقع

1- عادل مصطفى، مرجع سابق، ص271.

2- محمد شوقي الزين، **تأويلات وتفكيكات**، ص37.

3- هانز جورج غادمير، **الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية**، تر: حسين ناظم، علي حاكم صالح، دار أويا للنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 2007، ص27.

4- م ن/ ص ن، وينظر أيضا:

-H.G.Gadameer, **Vérité et méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique**, edit, p. Frochon, JGrondin, G, Merlio, Seuil, Paris,1996,p1.

5- نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات**، ص29.

6- محمد شوقي الزين، المرجع السابق، ص38.

المعيش من حيث هو موضوع ابستمولوجي في ميدان العلوم الإنسانية، كما يعود الدور أيضا إلى هوسلر والنظرة الفينومينولوجية لمفهوم الواقع المعيش ووظيفته الإيستمولوجية، إذا لا يتوقف على خبرة الأنا ولكن على العلاقة القصدية، فليس هناك خبرات معيشية إلا أنّ هناك شيء معيش ومقصود.[1]

وتشير "الخبرة" عند **غادامير** إلى تراكم فهم غير مموضع وغير قابل للموضعة، فالخبرة المعيشة عنده تعني ما تكتسبه الذات من قدرة على الفهم.[2]

ويقر **غادامير** بفاعلية التاريخ المؤثرة بوصفه عنصرا في الفهم ذاته، فإسقاط أفق تاريخي هو مظاهر من مظاهر عملية الفهم.[3] فالفهم في العلوم الإنسانية فهم تاريخي أساسًا[4]، وبالتالي يمكن القول إن **غادامير** قد أعاد الاعتبار للفهم التاريخي الذي همّشته التأويلية الرومنسية «فكل فهم أو تأويل يتّجه من القارئ إلى المقروء يؤطره عامل اللغة والتاريخ، ليس كعائق إبستمولوجي للفهم، وإنما كتوجيه منهجي يُنير السبيل الذي يسلكه الوعي في رصد موضوعاته»[5] ومنه يمكن القول إن **غادامير** قد أعاد الاعتبار للعنصر التاريخي في العملية التأويلية، الذي تم تجاهله في التأويلية الرومنسية، وفضلا عن بنية الفهم والتقائه بالتاريخ يطرح **غادامير** مسألة "الحوار" كبعد أساسي في فاعلية الفهم[6]، «فالنص يسأل المفسِّر والمفسِّر يسأل النص، هذه هي مهمة الهيرمينوطيقا، أن تُخرج النص من غُربته التي يجد نفسه فيها، من حيث هو شكل ثابت مكتوب، وتَرُدَّه إلى الحاضر الحيّ للحوار الذي يتقوَّم على السؤال والجواب».[7]

كانت التأويلية الرومنسية وما بعدها تقسّم التأويلية إلى القدرة على الفهم (الفهم) والقدرة على التفسير (التأويل)، غير أنّ **غادامير** أضاف عنصرًا ثالثا؛ ألا هو

1- H.G.Gadamer, **Vérité et méthode**, p82-83

2- عادل مصطفى، **فهم الفهم**، ص327.

3-هانز جورج غادمير، **الحقيقة والمنهج**، ص417.

4-م.ن/ ص420.

5- محمد شوقي الزين، **تأويلات وتفكيكات**، ص39.

6- م ن/ ص40.

7- عادل مصطفى، مرجع سابق، ص333.

(التطبيق) يقول **غادامير**: «وهكذا ننقاد إلى خطوة أبعد من التأويلية الرومنسية بأن لا نُعِد الفهم والتأويل مكوِّنين لعملية موحَّدة فقط، بل إن التطبيق عنصر ثالث يشترك معهما في ذلك»[1]

فغادامير ذهب إلى أنه في عملية الفهم بوصفه فهما، ثمّة دائمًا شيء أشبه بتطبيق النص المطلوب فهمُه على الموقف الحاضر، فالهيرمينوطيقا إذن ليست فهمًا وتأويلاً فقط، بل هي أيضًا تطبيقًا، والثلاثة يُشكِّلون وحدة لا انفصام لها.[2]

ويذهب **غادامير** إلى أن الفن من أخصب المجالات التي تتكشف فيها الحقيقة لأنه خبرة يقال لنا فيها شيء ما يقتضي الفهم والتفسير، والآثار الفنية ما هي إلا انعكاس وتعبير عن الحقيقة الإنسانية[3]، فالعمل الفني لا يُنظر إليه بوصفه شكلا نقيًا خاضعًا لأحكام التذوق، وإنما بوصفه تجربة تقوم على فهم النص لا على فهم المؤلف، فلا ذاتية المؤلف ولا ذاتية القارئ هي النقطة المرجعية الحقيقية[4]، ويؤكد **غادامير** أن «التأويل إعادة إبداع، ولكنه ليس إعادة إبداع لفعل الإبداع، وإنما للعمل الإبداعي الذي يجب أن يُمثَّل بصورة منسجمة مع المعنى الذي يجده المؤول فيه».[5]

فغادامير عدّ الفن مدخلا جيدا لفهم الهيرمينوطيقا ومنحه الصدارة في تأويليته، باعتباره سبيلا للولوج إلى الحقيقة، وما يريد **غادامير** قوله هو أنّ الطريقة أو المنهج لا أهمية له في حدوث عملية الفهم، مع أنه لا يُنكر إمكانية الاستفادة من المنهج في العلوم التجريبية، بينما ينفي إمكان الوصول إلى الحقيقة في جل القضايا والظواهر الفنية والتاريخية عن طريقه، بمعنى أنه ينفي إمكانية وضع قواعد معينة لعملية التأويل أو التفسير، فعمليات الفهم في العلوم الإنسانية تتجاوز المنهج، كون

1-H.G.Gadamer, **Vérité et méthode**, P330.

2- عادل مصطفى، **فهم الفهم**، ص315.

3-H.G.Gadamer, **Vérité et méthode**, P105.

4- المرجع سابق، ص312.

5-هانز جورج غادمير، **الحقيقة والمنهج**، ص194.

عملية التأويل ليست سوى حوار وتفاعل بين المؤول والنص، وبالتالي فإن الفهم ليس سوى نتيجة حاصلة لهذا الحوار، ويحدث عند التوافق بين المؤول والنص.[1]

4-بول ريكور وأمبرتو إيكو: انفتاح النص وحدود التأويل:

1.4-انفتاح النص:

قدم **ريكور**(1932-2005) تطويرًا مُهمًا لمفهوم(**الهيرومينوطيقا**)، فبعد أن كان التأويل محصورًا في قراءة الكتب المقدسة واللاهوت، أصبح بفضله وبفضل مفكري الهيرمينوطيقا المعاصرين، نظرية في علم القراءة، « فقد حاول إقامة الهيرمينوطيقا علمًا لتفسير النصوص يعتمد على منهج موضوعي صلب»[2]، فإذا بدا كلٌ من **هيدجر** و**غادامير**، يحرّفان الهيرمينوطيقا وينقلانها من تفسير النصوص إلى أسئلة الفلسفة واللغة والوجود، فإن **ريكور** يعيدنا مباشرة إلى قضايا تفسير النص الأساسية[3]، فمهمة الهيرمينوطيقا حسب بول **ريكور** هي: البحث داخل النص نفسه عن الديناميّة الداخلية الكامنة وراء تبنيُن العمل الأدبي، وعن قدرته على قذف نفسه خارج ذاته وتوليد عالمًا ممكنا يكون فعلا هو (شيء النص) اللامحدود، « إنَّ الديناميّة الداخلية والإنقذاف الخارجي يكوّنان ما أُسمّيه عمل النص ومن مهمة الهيرمينوطيقا أن تُعيد تشييد هذا العمل المزدوج للنص.»[4]

ويتجاوز **ريكور** التراث الرومنسي الذاتوي للهيرمينوطيقا الذي كان مُنْصَبًا على قدرة المخاطَب أو القارئ في الانتقال أو الترقّي إلى الحياة النفسية للمخاطِب أو المؤلف، ويتجاوز أيضا التراث الموضوعاتي الذي يربط النص بمرجعيَّة واقعية ويعتبر النص مؤسسا لمرجعيّته الخاصة الكامنة في ذاته والمتمثّلة في عالمه الذي

1- عمر كوش، التأويلية، **والفن عند هانز جورج غادامير**

W.W.W-almustaqbal.com.23:00 (20.03.2015)

2- نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، ص44.

3- دافيد جاسبير، **مقدمة في الهيرمينوطيقا**، ص154.

4- بول ريكور، **من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل**، تر: محمد براءة وحسان بورقية، دار عين للدراسات والبحوث، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص25، وينظر أيضا:

Paul Ricoeur**, Lectures3 ,Aux frantiére de la philosophie**, Seuil, paris, 1994, p286.

يحيل إليه، وهنا يكمن شرط إمكان الفهم؛ لأنَّ ما هو معطى للفهم ليس قصديّة المُؤلف أو الواقع الخارجي وإنما العالم الممكن الذي يفتتحه النّص، فتأويل النص يصبح السيرورة التي بواسطتها يتم اكتشاف أنماط وجود جديدة للذات أمام النص.[1]

فالكتابة تقوم بتثبيت الدلالات التي في الوجود، وهي وحدها يُمكنها أن تُحيل إلى عالم ليس هنا بين المتخاطبين، إلى العالم الذي هو عالم النص، والذي مع ذلك ليس في النص.[2]

فغاية الهيرمينوطيقا حسب **بول ريكور** تتجسد في فهم الذات لذاتها، بمعنى "الشفافية المطلقة والتطابق الكامل بين الذات وذاتها، وتأويل الرموز لا يصح اعتباره هيرمينوطيقيًا، إلا بمقدار ما أنه جزء من فهم الذات لذاتها ومن فهم الوجود؛ وهو لا يساوي شيئا خارج هذا العمل الذي يسعى إلى امتلاك المعنى[3]، إن الرمز حسب **ريكور**، هو عبارة لغوية ذات معنى مزدوج من شأنها أن تدفع إلى الفعل التأويلي الذي يسمح بالتِقاط المعنى غير المباشر الذي يقصده المعنى المباشر[4]، فهو يركِّز اهتمامه أساسًا على تفسير الرموز، ويُفرّق بين طريقتين للتعامل معها:

- الطريقة الأولى هي التعامل مع الرمز بوصفه نافذة نطل منها على عالم من المعنى.
- الطريقة الثانية وهي التعامل مع الرمز بعدّه حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها بل يجب إزالتها وصولا إلى المعنى المختبئ وراءها، والرمز في هذه الحالة لا يكشف عن المعنى بل يُخفيه ويطرح بدلا منه معنًا زائفا، ومهمة التفسير هي إزالة المعنى الزائف السطحي وصولا إلى المعنى الباطني الصحيح.[5]

وهذا القول يؤدي إلى فتح النص على قراءات متعددة، ويأدي الصراع بين التأويلات المتنافسة هنا دور إثبات التزييف، فلا يصح القول بأن التأويلات

1- محمد شوقي الزين، **تأويلات وتفكيكات**، ص77.

2- Paul Ricoeur, **Lectures3**, P286.

3- نبيهة قارة، **الفلسفة والتأويل**، ص22.

4- م.ن/ ص14.

5- نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، ص44.

متساوية، فالنص يُقدِّم ميدانا محدودًا من الأبنية المُمكنة، ولا ينبغي للتأويل أن يكون محتملا فقط، بل يجب أن يكون أكثر ترجيحًا من سواه، ويمكن الوقوف مع أو ضد تأويل معين والمواجهة بين التأويلات، والفصل بينها، والبحث عن اتفاق، حتى لو كان هذا الاتفاق بعيدًا من متناول أيدينا.[1]

ويبحث **بول يكور** في ثنائية الفهم والتفسير في التأويلية وفي طرحه لهاته الإشكالية يبدأ بعرض رؤية سابقيه، فالفهم والتفسير في التأويلية الرومنسية ينتميان إلى ميدانيين مختلفين من الواقع حيث يجد التفسير ميدان تطبيقه في العلوم الطبيعية، وفي المقابل يجد الفهم ميدان تطبيقه الأصيل في العلوم الإنسانية والتأويل عندهم حالة خاصة من حالات الفهم، ويمكن أن يظهر بوصفه مجرّد مقاطعة للاستيعاب أو الفهم[2]، وهنا يخالفهم **ريكور** في أن القراءة لا تسعى إلى فهم الكاتب ولا إلى فهم عمله من خلاله لأنه بعيدًا عن متناول أيدينا، فلا علاقة للقراءة بمقصدية المؤلف، ومهمة القارئ تنحصر في مبادلة النص عن عالم النص.[3] ويعتقد **ريكور** بإمكان اعتماد التحليل البنيوي للنص كنوع من القراءة الأولية.[4] ثم نردف هذه القراءة بقراءة ثانية تنقلنا مِن علم دلالة السطوح إلى عِلم دلالة الأعماق، على اساس أنّ النص عالم مفتوح على شيء آخر، ومهمة التأويل كشف هذا الشيء الآخر.

فبهذه القراءة التأويلية يمكن القول إن النص قد استعاد حركته الإحالية وهنا تكون علاقة الفهم بالمؤلف والسياق أقل مما هي عليه في العادة لأنه يريد الإمساك بقضايا العالم التي تنفتح عليها إحالة النص، وفهم النص يعني متابعة حركته من المغزى إلى الإحالة.[5]

1- بول ريكور، **نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى**، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص128.

2- م ن/ ص119-120.

3- م.ن/ ص122.

4- م.ن/ ص130.

5- م.ن/ ص139-140.

وهكذا ينتهي **ريكور** إلى ربط النص بالكاتب، ويؤكد في الوقت نفسه استقلاله من حيث المعنى، وتصبح مهمة المفسِّر هي النَّفاذ إلى عالم النص وحلِّ مستويات المعنى الكامن فيه، وتتساوى عند **ريكور** –من الوُجهة الهيرمينوطيقية– النصوص الأدبية والأساطير والأعلام، طالما أن هذين الأخيرين قد تجسّدا في شكل لغوي.[1]

2.4–حدود التأويل:

يقدّم **أمبرتو إيكو** إساهما فاعلا في نظرية التأويل، فقد أصبح تأويل النصوص يستتد إلى نظرية ترتكز على وضع حدود التأويل، «وينطلق إيكو من مسلّمة للحديث عن الأثر المفتوح تتمثل في كون العمل الفني عبارة عن رسالة يكتنفها الغموض أصلا **فإيكو** لا يفهم الأثر على أنه مغلق جوهريا، بل يفهمه على أنه انفتاح تأويلي قائم على دورة التواصل بين الكاتب والمتلقي».[2]

ويطلق على هذا التأويل المنحرف مصطلح **التأويل المضاعف** في مقابل التأويل بصفة عامة[3] فهو يبحث عن إجراءات تَعصِم المؤول والعملية التأويلية من الإفراط الذي يجعل النص مسرحًا لمختلف صنوف التجارب، وهو الأمر الذي دفعه إلى وضع مقاييس موضوعية تمكّن من تمييز التأويلات المناسبة، كلّ ذلك دفاعًا عن التأويل ضد استعمال النصوص[4]، وما تجدر الإشارة إليه أن« قصدية الكاتب الفعلي قد تم تجاهلها كليا ضمن جدلية قصدية القارئ وقصدية النص، فهل يحق لنا التساؤل عن فحوى القصدية "الحقيقية" **لوورد زورث** عندما كتب "**lncy poem**"، إنَّ تصوري لتأويل النصوص، باعتبار هذا التأويل يشكّل الكشف عن استراتيجية الغاية منها إنتاج قارئ نموذجي، يعد هو الآخر البديل المثالي للكاتب النموذجي (باعتباره استراتيجية نصية

1– نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، ص46–47.

2– وحيد بن بوعزيز، **حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص24،23.

3– م.ن/ ص119.

4– عبد الغني بارة، **استعمال النصوص وحدود التأويل**، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، العدد01، 2009، ص167.

فحسب) يجعل من مقولة قصدية كاتب فعلي أمرًا لا أهمية له».[1] فإيكو لم يقل بانغلاق النص أو بضرورة ارتباط فعل التأويل بمقاصد صاحب النص، بل يعتقد بأنَّ نصًا مفتوحًا يبقى نصًا، وهو يحتمل قراءات شتى غير منتهية[2]،فالنص ينفتح لينتج معاني لامتناهية في علاقته بجملة المؤولين وهو يعني مشيرا ومحيلا من مركباته الأساسية ولذلك يكتسب صفة المثير ومنها يصبح ركنا أساسيا في أي نشاط تأويلي ومن دونه لاوجود للتأويل أصلا وإنما يتعلقان بالمعنى لأن فجواته عنصرا أساس للاستجابة الجمالية[3] ففي ظل هذا الفهم راح إيكو يدعِّم الكثير من النظريات التأويلية التي أسهمة في إعادة الاعتبار لدور القارئ في بناء وفهم وتأويل النص حيث لا يصبح بناءً مغلقا أو بابًا موصدًا له مفتاح واحد يفك رتاجه، بل أصبح عالمًا مليئًا بالأسرار والطبقات التأويلية، يدعو القارئ كي يفتق أنسجته المعقّدة ويرتق تصدّعاته تفككاته.[4]

كان هذا عرضًا مختصرًا لتطور الهيرمينوطيقا في الثقافة الغربية، فقد ارتبط المصطلح في بداياته بالنص الديني، غير أن أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر شهدت انعطافا فاصلا في تطور الهيرمينوطيقا مع عدد من المفكرين أدى إلى إرساء قواعد لفهم النص الديني، وبداية اتّساع المفهوم ليشتمل عمليات التأويل المعرفية، فإذا كان مثلا **شلاير ماخر** قد عد الهيرمينوطيقا فنًا يصوغ قوانين وقواعد تعصِمنا من سوء الفهم، و**دلتاي** قد ركّز على تجربة الحياة وعلى دور المفسِّر في عملية الفهم، و**غادامير** الذي أسَّس عملية الفهم على أساس وجودي وأقام الهيرمينوطيقا على أساس جدلي غير مهتم بالمنهج، فإن مفكري الهيرمينوطيقا المعاصرين قد أولوْا اهتمامهم لإقامة الهيرمينوطيقا بوصفها علما لتفسير النصوص يعتمد على منهج موضوعي.

1- أمبرتو إيكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ص80، وينظر أيضا:
Umborte E CO, **Interprétation et Surinter prélation**, PUF, paris, 2007, p60.

2- عبد الغني بارة، **استعمال النصوص وحدود التأويل**، ص167.

3- أحمد مداس، **النص والتأويل**، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ط1، 2010، ص92.

4- وحيد بن بوعزيز، **حدود التأويل**، ص128.

الفصل الثاني

المقاربة التأويلية لديوان "أثر الفراشة"

أولا: تأويل الخطاب الشعري

1-التأويلية وقراءة النصوص الشعرية.

2-العنوان.

3-البنية التركيبية للعناوين وتأويلها في ديوان "أثر الفراشة".

ثانيا: آليات التأويل في الديوان

1-تأويل التكرار.

2-تأويل الرمز.

أولا: تأويل الخطاب الشعري:

1-التأويلية وقراءة النصوص الشعرية:

الشعر بناء لُغوي من طرازٍ خاص، يمتلك قوى كامنة ضمن الرموز والإيحاءات، التي معها يصبح للمعنى الظاهر مرادف خفي ينَبِّئ عن ثراء دلالي، ما يجعله دائم العطاء لمعاني جديدة تُثير في المتلقي شوقًا لسبر أغواره وتفجير الدلالات الكامنة في أعماق النص الشعري.

إنَّ «النص أو الخطاب بديل عن الإنسان أو التمثّل أو المدلول، لا يُحيل إلى شيء آخر سوى إلى ذاته محققا بذلك "مرجعيته الذاتية"، ويحيل دومًا إلى نفسه في سيرورة لا نهائية»[1]، فهو ينطلق من ذاته وصولا إلى تأويلاته المفتوحة.

«إنَّ فهم النصوص يستدعي قبليا الانحناء إليها والتَّسرب إلى بواطنها والتَّكيف مع هواجسها ولا يتأتى ذلك إلا بواسطة التجريب والمعاناة مع المقروء»[2]، فتصبح العلاقة بين القارئ والنص علاقة معايشة تنطلق من تجربة القارئ وخبرته العلمية للتغلغل في أعماق النص وفك شفراته باستدعاء الآليات التي تنسجم مع أفق النص ذلك أن القارئ/ المؤول لا يخلق أدوات وآليات خارج ما يتطلبه النص.

«ومن هنا تبدو لنا القراءة بوصفها فعلاً محققًا وفاعلية منتِجة لا تنهض على رؤية منهجية أحادية الجانب، بل تنطلق من استراتيجية رئيسية قوامها "الفهم" وآليتها "التأويل" فالتأويل هو ممارسة في تلقي النص الشعري بهدف فتح مغالِيقه وفهم دلالاته»[3]، واعتماد الفهم استراتيجية لقراءة النص الشعري يجعل النص الأخير مفتوحًا على تساؤلات لانهائية على أساس أنه «آلة تُنتج سلسلة من الاحتمالات اللامتناهية»[4]، وبالتالي فإن الفهم النهائي للنص الشعري يُعد أمرًا نسبيًا ما دامت

1- محمد شوقي الزين، **تأويلات وتفكيكات**، ص182.

2- مصطفى شميعة، **القراءة التأويلية للنص الشعري القديم بين أفق التوقع وأفق الاندماج**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013، ص91.

3- م ن/ ص39.

4-أمبرتو إيكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ص124.

التأويلات متعددة ومتباينة، يقول **أمبرتو إيكو**: «كل نص يزعم أنه يحافظ على معنى واحد في مختلف أشكاله، ومهما تعددت الأوضاع وتباينت فهو نص محكوم عليه بالفشل؛ ذلك أنَّ النص في حقيقته هو حالة مستمرة من الإرجاع، وهو إرجاع المعنى وإحالته دومًا على معانٍ أخرى مغايرة، وكلّما أراد النص أنْ يقول "هذا كذا وكذا" فإنه ينتج سلسلة غير منتهية من الإحالات مثل هذا ليس كذا».[1]

فالمؤلف لا يمتلك سلطة كاملة على المعاني التي يمكن أن تُكشف في أعماله ولا يستطيع توقعها، ولن يُتاح لهذه الأعمال أن تبقى إلا إذا ظلّت مفتوحة أمام التغيّرات في الطريقة التي تفهم بها وتستخدم[2]، فحقيقة الممارسة التأويلية ماهي إلا رحلة فيما يختبئ في ظلال الكلمات وترتبط «بثلاثة عناصر أساسية: المؤلف والخطاب والمؤول، مع الأول لا يساوي النص إلا معنى عيَّنه هو بنفسه لا ينبغي للمؤول أن يفهم غيره ولا للنص أن يقول سواه، ومع الثاني (الخطاب) يتعلق التأويل بِبِنْيَتِهِ داخل جملة العلاقات التي تكوِّنه وتصرفه إلى معنى ما، وتؤدي موضوعية اللغة دور الموجه إلى ذلك المعنى، ومع الثالث(المؤول) تتحوَّل كل المفاهيم، إذ يتعيَّن عنده المعنى بناءً على معطيات الخطاب واهتماماته».[3]

إذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ فإن تحققه هو نتيجة تفاعل الإثنين، وفعالية القراءة تنتج من خلال وجود قطبين «يمكن تسميتهما بالقطب الفني(**artistic**) والقطب الجمالي(**esthétic**): فالقطب الفني هو نص المؤلف والقطب الجمالي هو التحقق الذي يُنجزه القارئ».[4]

1- Umberto Eco, **les limites de l'interprétation Trad**, Meriem Bouzaher, édit gresset, paris 2eme édit, 1992, p64.

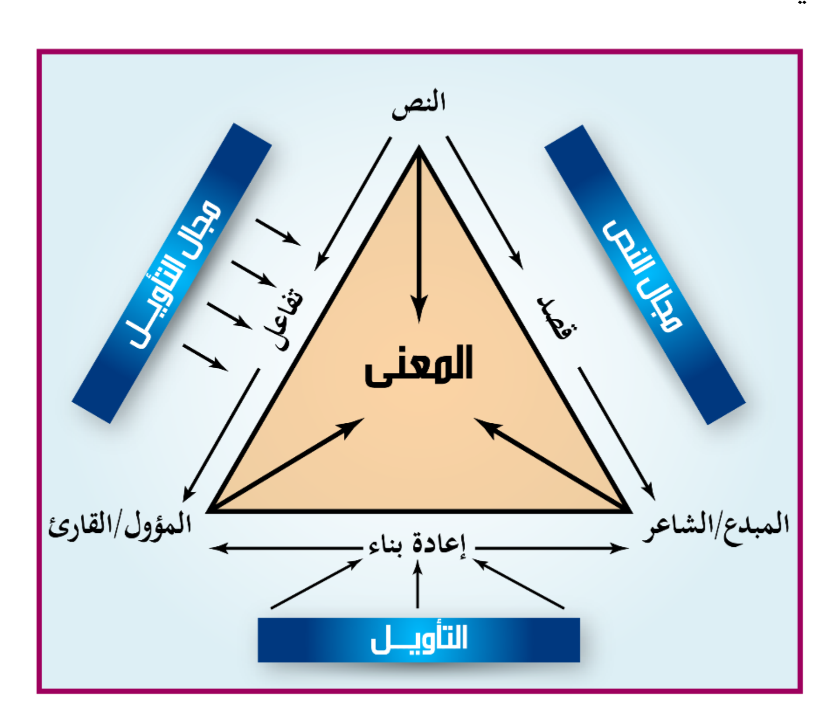
2-بول ب آرمسترونغ، **القراءات المتصارعة، التنوُّع والمصداقية في التأويل**، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص7.

3-يُنظر: حميد لحميداني، **القراءة وتوليد الدلالة**، ص80، نقلا: عن أحمد مداس، **النص والتأويل**، ص90.

4-سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان، **القارئ في النص**، مقالات في الجمهور والتأويل، تر حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص130،129.

وعلى عكس هذا الاتجاه ينطلق **هيرش** من زعم **دلتاي** "أن القارئ يستطيع تحقيق تأويل موضوعي للمعنى الذي عبَّر عنه المؤلف وهو يرى أن النص يعني ما عناه المؤلف، ويمثل المعنى الذي يقصده المؤلف ما يريد المؤول إثباته إذا أراد تأويل النص على نحو صحيح».[1] ويسجل **محمد خليف الحياني** اعتراضا على هذه النظرية يتمثل في أنّ ما يقصده المؤلف لا يكون في أكثر الأحيان واضحًا، فتأويلنا لمعنى المؤلف والذي يقصده بوصفه معنى للنص يسبب تعددية بين التأويلات، التي تدَّعي كلٌّ منها بقصدية المعنى، والتي تدخله في دوامة من المتاهات التي ترتكز على قصدية المؤلف أو قصدية القارئ.[2]

من خلال ما سبق يمكن القول إن التأويل ينتج عن تفاعل النص والقارئ، القارئ الذي يمتلك موهبة فك الالتباس، إنّه القارئ منظورًا إليه من خلال الرؤية التأويلية التي تدعو إلى معانقة النصوص، ومحاورتها بثقة، ونمثل هذه العملية بالمخطط الآتي:



1–محمد خليف الحياني، **التأويلية مقارنة وتطبيق، مشروع قراءة في شعر فاضل الغزاوي**، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013، ص81.

2–م.ن/ ص85.

فإذا كان عمل الشاعر يتجسد في نصِّه، فإنه يُشكِّل نقطة انطلاق بالنسبة للقارئ/المؤول يُجسِّد تجربته فيها، فعمله في حد ذاته يعد إبداعاً، وذلك بتفكيك العلاقات الموجودة في النص وبناء علاقات أخرى على أساسها؛ من أجل الوقوف على معنى النص وقيمته وجماله، ويشكل المعنى بؤرة ينبثق منه التفاعل بين الشاعر والمؤول.

فالتأويل يقوم على تجاوز المستوى السطحي للنص واعتبار كلمات النص مفاتيح دلالية تتمركز حولها كل العناصر الأخرى التي تسهم في تشكيل نسيج النص، فهنا تتجسد عملية التأويل ذات الطبيعة الدائرية (الحلقة الهيرمينوطقية) إذ إننا «لا نستطيع أن نفهم التفاصيل دون أن نضع خطوطا عامة لفهم الكل، كما أننا على العكس لا نستطيع أن نحقق رؤية الكل إلا بالعمل من خلال أجزائه».[1]

ومنه فإن التأويل هو ممارسة في تلقي النص الشعري بهدف فتح مغالقة وفهم دلالاته، من خلال فتح جسور التواصل بين القارئ والمقروء وهذا ما دفع بعض النقاد إلى عد القراءة التأويلية التي غايتها الفهم بأنها القراءة أو آلية التلقي القادرة على انتظار المؤجل وفهم الملتبس وقبول المحتمل.[2]، وعلى هذا نستطيع أن نؤكد أن التأويل هو الوجه الخفي لكل محاولة نقدية كما هو الوجه المعلن أيضا، وهو يحتفظ بخاصية امتلاك فهم متجدد للنص من قبل الذات المؤولة، ذلك أن التأويل يعني تجاوز التفسير التقليدي إلى تَبَيُّن المعاني المتعددة التي يحملها النص، وذلك عن طريق تقصِّي البنيات التحتية الكامنة في النص.[3]

1-بول ب آرمسترونغ، **القراءات المتصارعة**، ص21.

2-مصطفى شميعة، **القراءة التأويلية للنص الشعري القديم**، ص39.

3-م ن/ ص47.

2-العناوين:

يضطلع العنوان بمكانة هامة في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة باعتباره من المفاتيح التي تقود إلى سبر أغوار النص وفك كثير من طلاسمه، وعلى الرغم من قصر وحداته المعجميّة إلا أنه يرتبط ارتباطا قويا بالنص كونه يحمل دلالة النص في شكل مركَّز ومكثَّف وموجز، ما يجعله مموِّها أحيانا ويؤدي إلى دلالات مختلفة لا تتضح إلا من خلال القراءة التأويلية، وهو بهذا يشكِّل مرحلة مهمة من مراحل القراءة حيث تبدأ منه عملية التأويل فيسهّل على المتلقي فهم محتوى النص.

1.2-العنوان لغةً:

وردت في المعاجم وحدتان معجميتان لكلمة "**عنوان**" هما: "**عَنَنَ**" و"**عنا**"، جاء في لسان العرب في مادة "**عَنَنَ**" عنَّ الشيء ويعنُّ عَنَنًا وعنوانًا، ظهر أمامك وعنَّ يَعُنُّ عنًّا وعَنُونًا، واعْتَنَ واعْتَنَّ ظهر واعترض.[1]

«وعَنَنْتُ الكتاب وأعْنَنْتُه لكذا أي عَرَضْتُهُ له وصرفتُه إليه، وعَنَّ الكتاب يَعُنُّه عنّاً وعنَّنَهُ كَعَنْونَهُ، وعَنَوَنْتُه وعَلْونتُه بمعنى واحد مشتق من المعنى. وقال اللحياني: عَنَنْتُ الكتاب تَعْنِينًا وعَنَّيته تعْنيَةً إذا عنونته...وسُمي عنوانا لأنه يعُنُّ الكتاب من ناحيته، وأصله عنانٌّ، فلما كثرت النونات قُلبت إحداها واوًا، ومَنْ قال عُلوانُ الكتاب جعل النون لامًا لأنه أخفُّ وأظهر من النون، ويقال الرجل الذي يعرض ولا يُصرِّح، قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته وأنشد:

ونَعْرِفُ فِي عُنْوَانِهَا بَعْضَ لَحْنِهَا   وَفِي جَوْفِهَا صَمْعَاءُ تَحْكِي الدَّوَاهِيَا

قال **ابن بري**: العنوان الأثر، قال سوار بن المضرب:

وَحَاجَةٍ دونَ أُخرَى قَدْ سَنَحْتُ بِهَا   جَعَلْتُهَــا للّتِي أَخْفَيْــتُ عُنْوَانــا

قال: وكلما استدللت بشيء تُظهره على غيره فهو عنوان له، كما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان –رضي الله عنه–:

ضحُّوا بِأَشْمَطَ عُنْوَانُ السُجُودِ به   يُقَطِّعُ الليــلَ تسبيحًــا وقرآنًــا

1–ابن منظور، **لسان العرب**، مادة "عنَنَ"، ص310–312.

قال الليث: العلوان لغة غير جيدة، والعنوان بالضم هي اللغة الصحيحة، وقال أبو داود الرّواسي:

لمن طللٌ كَعُنْوانِ الكِتَابِ   بِبَطْنِ أُوَاقَ أو قرنِ الذّهَابَ؟

وقد يُكسر فيقال عِنْوَانٌ وعِيْنَانٌ.[1]

أما مادة "**عنا**" فقد وردت في لسان العرب حاملة للدلالات الآتية:

عَنَتِ الأرْضُ بالنبات تعنو عُنُوًّا، وتعني أيضا، وأَعْنَتْهُ أظهرته، وَعَنَوْتُ الشيء أَخْرَجْتُهُ.

قال ذو الرِّمة:

وَلَمْ يَبْقَ بِالخَلْصَاءِ مِمَّا عَنَتْ بِهِ   من الرَّطبِ إلا يَبْسُهَا وَهَجِيرُهَا

وَيُقَال: عَنَيْتُ فُلانا عَنْيَا أي قصدتُه، ومن تعني بقولك؛ أي من تقصد.

وعنيت بالقول كذا أردتُ، ومعنى كل كلام ومعناتُه ومَعْنِيَتُهُ مقصده.... عنوان الكتاب مشتق فيما ذكروا من المعنى، وفيه لغت: عنونة وعنّنة وقال الأخفش: عنونة الكتاب وأعنه، وأنشد يونس:

فطِنِ الكتابَ إذا أردْتَ جوابَه   واعنُ الكتابَ لكي يُسَرَّ ويُكْتَماَ

قال ابن سيدة: العنوانُ والعِنوان سمة الكتاب، وعَنْوَنَهُ عَنْوَنَةً وعِنْوَانًا وعَنَّاه كلاهما: وسمه بالعنوان، وقال أيضا: والعُنيانُ سمة الكتاب، وقد عنَّاه وأعناه، وعنونتُ الكتاب وعلونتُهُ...، وقال أيضا: وفي جبهته عنوان من كثرة أي أثر، حكاه اللحياني وأنشد:

وَأَشْنَطض عُنْوَانٌ به من سُجُودِهِ   كَرُكْبَةِ عَنْزٍ مِنْ عُنُوزِ بني نصرٍ[2]

يتضح مما سبق أنَّ مفردة "عنوان" تندرج ضمن مادتين لغويتين هما "عَنَنَ" "عنا"، وتحيل المادة الأولى إلى معاني: الظهور والاعتراض، في حيث نجد المادة

1- ابن منظور، **لسان العرب**، ص313.

2- م ن/ص 315-316.

الثانية الظهور والقصد والخروج، فمعاني معنى كلمة "**عنوان**" تنصب كلها في الظهور والقصد، والسّمة (الكتاب)، والأثر.

2.2-العنوان إصطلاحا:

لقد أصبح العنوان عتبة هامة من عتبات النص يولَج منه إلى العالم النصي بصفته آلة لقراءة النص الشعري، وبوصف النص الشعري آلة لقراءة العنوان، فبين العنوان والنص علاقة تكاملية، فالنص الشعري يتكون من نصّين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلها، مختلفة في قراءاتها، هما النص وعنوانه، أحدهما موجز مكثف، والآخر طويل.[1]

والعنوان مقطع لغوي أقل من الجملة نصًا، ويعرفه (ليوهوك) تعريفا وظيفيا ذاهبا إلى أن "العنوان مجموعة من العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل...) التي يمكن أن تُدرج على رأس نص لتُحدِّده، وتدل على محتواه وتُغري الجمهور المقصود بالقراءة.[2]

إنَّ "العنوان" – أيا كان عمله – يدل بمظهره اللغوي من الصوت إلى الدلالة، على وضعية لغوية شديدة الافتقار فهو لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادرًا، وغالبا ما يكون كلمة أو شبه جملة، وعلى الرغم من هذا الافتقار اللغوي فإنه ينجح في إقامة اتصال نوعي بين "المرسِل" و"المستقبل".[3]

ويُعد الناقد الفرنسي "**جيرار جينت**" من الرواد المهتمين ببحث العنوان يعده أهم العتبات النصِّية، غير أنه يستصعب تعريفه نظرا لتركيبته المعقَّدة والإشكاليات التي تنتاب هذه البنية اللغوية يقول: «إن تعريف العنوان –ربما أكثر من أي عنصر من

1-عامر رضا، **سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي**، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جماعة غرداية، ع2، م7، 2014، ص90.

2-جاسم محمد جاسم، **جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود دروش**، دار مجدلاوي،عمان، الأردن،ط1، 2012، ص13.

3-محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1998، ص23.

عناصر النص الموازي- يطرح بعض الإشكاليات، وبالتالي يقتضي طاقة تحليلية كبيرة؛ حيث إنَّ الجهاز العنواني مثلما ندركه منذ عصر النهضة، هو غالبا، مجموعة من العناصر شبه المركبة غير الحقيقية، ومرتبطة بتعقيد لا يتعلق بالضبط بطولها»[1]

ويعد **محمد فكري الجزار** من المسهمين العرب الذين حاولوا وضع مفهوم للعنوان يقول: «العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يُعرف وبه يُتداول، يُشار به إليه، ويُدل به عليه، ويحمل وَسَمَ كِتابهِ، وفي الوقت نفسه يَسِمُه، العنوان-بإيجاز يناسب البداية-علامة ليست من الكتاب جُعِلت له، لكي تدل عليه.....والعنوان ضرورة كتابية هكذا لغويا وهكذا اصطلاحيا».[2]ويظل العنوان-رغم اختزاله وقِصره- حاملا لاحتمالات دلالية متنوعة والتي لا تتَّضح إلا من خلال القراءة التأويلية.

«إنَّ العنونة فضلا عن كونها تتضمّن إعلاما عن مدلولها من حيث التسمية والتجنيس والتعيين والإعلان فإنها في الواقع تفتتح للخطاب كينونته أي موقعه في العالم فهي المنفذ الذي ينادي منه الكاتب على القارئ ليَلِج هذا العالم»[3]

«ونصل في الأخير بعد كل ما ورد من تعاريف للعنوان إلى نتيجة مفادها أن العنوان علامة لغوية تعلو النص لتسِمه وتحدِّده، وتغري القارئ بقراءته، فلولا العناوين لظلَّت كثير من الكتب مكدّسة في رفوف المكاتب، فكم من كتاب كان عنوانه سببا في ذيوعه وانتشاره، وشهرة صاحبه، وكم من كتاب كان عنوانه وبالاً عليه وعلى صاحبه»[4]، لهذا فهو ليس زينةَ وزخرفاً يضاف إلى الخطاب، وإنما ليقود القارئ إلى تضاريس الخطاب المُلَغَّمَة بعتبة الغياب -غياب المؤلف- لأن الكتابة بما تتسم به من

1-Gérard Genette, Seils, **Collection poétique aux Ed du Seuil**, Paris,1987, p56.

نقلا عن: خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007، ص76.

2- محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي**، ص15.

3-خالد حسين حسين، المرجع السابق، ص113.

4-عبد القادر رحيم، **علم العنونة**، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2010، ص45.

جمود وموت وعماء وانقطاع عن مصدرها، بحاجة إلى مؤشرات تضئ الطريق أمام القرّاء إليها، لهذا لابد من مؤشرات –عناوين– تُدْرَك بها تضاريسها.[1]

3.2–أهمية العنوان:

يعدّ العنوان من أهم الأسس التي يرتكز عليها العمل الأدبي المعاصر لما له من علاقة مباشرة بالنص المُعَنْوَن، فهو جزء لا يتجزأ من عملية إبداع الكاتب وفي عملية إنتاج القارئ للمعنى ودلالاته؛ فالقارئ يتوجه للنص وقد علقت في ذهنه إيحاءات العنوان ورموزِه التي تثير استفزازه فيقرأ النص ويربط وحدات العنوان بمكنوناته من خلال القراءة التأويلية.

«إن تحليل العنوان له أهمية كبيرة من حيث هو نص صغير يضم وظائف شكلية وجمالية ودلالية تعد مدخلاً لنص كبير، كثيراً ما يشبِّهونه بالجسد رأسه هو العنوان».[2] فهو يقدّم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غَمُضَ منه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة والأساس الذي تُبنى عليه.[3]

«كما تتجلى أهمية العنوان فيما يثيره من تساؤلات لا تلقى لها إجابة إلا مع نهاية العمل، فهو يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر»[4]، فالقارئ يتصرف في هذه البنية اللغوية المراوغة ونباءا على اعتبارات سياقية وقرائن مرافقة ليتمكن من الوصول –ليس إلى ما تصرح به البنية– بل إلى ما تخفيه وبهذا يمارس القارئ دورا اكبر من المعتاد، إنه قارئ إيجابي نشط يسهم في عملية الخلق الفني، وبدون هذه المشاركة الفعالة المتصلة من جانب القارئ لن يكون هناك عمل أدبي على الإطلاق.[5]

1–خالد حسين حسين، **في نظرية العنوان**، ص113.

2–جاسم محمد جاسم، **جماليات العنوان**، ص14.

3–محمد مفتاح، **دينامية النص، تنظير وإنجاز**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص72.

4–عبد القادر رحيم، **علم العنونة**، ص46.

5–بن صالح نوال، **جماليات المفارقة في العربي المعاصر، دراسة نقدية في تجربة محمود درويش**، الأكادميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016، ص14.

وعليه لا يمكن القيام بدراسة النص وتحليله، إلا باستنطاق عنوانه وهذا يتطلب عناية خاصة من الكُتَّاب خاصة الشعراء، للوقوف مطوّلا أمام نصوصهم قبل وضع العناوين لأنها بوابة النص ومفتاحه، ويذهب **خالد حسين حسين** بالعنوان إلى أبعد من ذلك فيقول «العنوان من حيث هو مؤشرٌ معرفيٌ وتحديديٌ. يُنقذ النَّص من الغُفْلَه؛ لكونه الحد الفاصل بين العدم والوجود والفناء والامتلاء، فأن يمتلك النَّص اسمًا (عنوانا)، هو أن يحوز كينونةً».[1]

والعنوان على أهميته أصبح عِلمًا مستقلا له أصوله وقواعده، فهو يوازي إلى حد بعيد النص الذي يَسِمُه،[2] «إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام وتكون كل الموضوعات الواردة في الخطاب مسندات له، إنَّه الكل الذي تُكوّن هذه الأفكار أجزاءه»[3]، وهو ما يفسر اهتمام النقاد به وجعله نصًا موازيًا، وجزءًا من المبنى الاستراتيجي للنص ومفتاحًا لاقتحام عوالم النص والتحليق في فضائه.

1-خالد حسين حسين، **في نظرية العنوان**، ص5.

2-عبد القادر رحيم، **علم العنونة**، ص47.

3-جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص161.

3-البنية التركيبية للعناوين وتأويلها في ديوان "أثر الفراشة":

من أهم وأصعب ما يواجه دارس النص الشعري، تأويل معناه، لأن الشعر بطبيعته يسعى إلى تجاوز اللغة المألوفة إلى لغة أخرى مميَّزة يتم تشكيلها بمعان جديدة وسياقات مختلفة، وهذا ناتج عن طبيعة الوظيفة الشعرية التي يؤديها، وتسعى القراءة التأويلية إلى مقاربة النص والخوض في مغامرة المعنى الذي يُخفيه الكاتب ويسعى القارئ لاكتشافه.

ومن هنا وسعيا للبحث عن المعنى واستنطاق النص وتأويله نبدأ بأولى عتباته وهي "العنوان" «باعتباره حلقة الوصل وجسر التواصل الذي لا يمكن الولوج إلى النص إلا باستنطاقه ذلك أن العنوان ظاهرة تواصلية تداولية تقتضي التفاعل والمشاركة بين الكاتب والمتلقي»[1]، وما دام العنوان مفتاح النص وعتبته وبوابته[2]، وبه يدخل المتلقي إلى العمل مزودًا بأحد أهم مفاتيح الشفرة الرمزية[3]، يمكن القول إن دراسته وتحليله جزءًا لا يتجزأ من العملية التأويلية للنَّص كلِه.

وإذا تأملنا في عناوين ديوان "**أثـر الفراشـة**" لمحمود درويش لوجدنا هذه العناوين تُوَضِّح إلى أيِّ مدى أضحى الشاعر الحداثي وما بعد الحداثي يتخذ من العَنْوَنة لا وسيلة للتسمية فحسب وإنما غاية في ذاتها أي استراتيجية، عناوينٌ لا تقود القارئ إلى النص فحسب، بقدر ما تستضيفه في عتباتها، وتطرح أسئلتها، ليبدأ حوار القارئ والنص[4]، فيَضْمَحِل القارئ في النص ويتشظّى النص من القارئ، وإذا كان الأمر كذلك فكيف تشتغل العنونة في خطاب محمود درويش "**أثر الفراشة**"؟

يعد عنوان"**أثـر الفراشـة**" أنموذجًا للعنوان المعاصر الذي يتمتّع بلغة شعرية مكثَّفة تُثير في مخيلة القارئ حالة بين الجذب والإغراء بل وتدفعه إلى الاشتغال

1-الطيب بودربالة، **قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس**، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، قسم الأدب العربي، 15-16، أفريل 2000، ص29.

2-م ن/ ص27.

3-محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي**، ص68.

4-خالد حسين حسين، **في نظرية العنوان**، ص176.

بالتأويل وما يلفت الانتباه في هذا العنوان هو انبناؤه وفق صيغة اسمية، فهو يتكوَّن من تركيب يمكن تأويله نحويًا بعد:

كلمة "أثر" خبرًا لمبتدأ محذوف يمكن تقديره مثلا بكلمة "ديوان" أو باسم الإشارة "هذا".

فالمبتدأ محذوف من العنوان الرئيسي للديوان، والحذف سمة بارزة في اللغة العربية عامة والشعرية بصفة خاصة حيث لا يكتمل المعنى إلا بتقدير المحذوف عن طريق التأويل لرد القاعدة إلى النظام.

وعند تصفحنا للديوان نجد أن هذا العنوان جاء مُحَاكِيًا حرفيا وتركيبيا لعنوان إحدى القصائد، فقصيدة "**أثر الفراشة**" داخل الديوان تشكّل: « بنية دلالية مكتملة، لكن هذا الإكتمال لا يمنع أنها مُهيأة للدخُول في بنية دلالية أكبر تخصُّ الديوان، هنا يمثل عنوان القصيدة علامة على اكتمالها دلاليا، أما عنوان الديوان فعلامة على تلك البنية الأكبر التي تنتظم فيها البنيات الدلالية للقصائد كافة ومن ثم كان لابد أن يخترق عنوان الديوان جل القصائد ليتمكَّن من ردّ اختلاف عناوينها إليه، بتعبير آخر، إنَّ عنوان الديوان يتردد بهذا الشكل أو ذاك داخل جميع القصائد، الأمر الذي يخلق نواة أولية للبنية الدلالية الأكبر».[1]

أما على المستوى الدلالي فيستوقفنا هذا العنوان ويُضَيِّق لنا الهُوَّة بين الشعر والفيزياء، فهذا العنوان يعد أحد المفاهيم المستخدمة في نظرية فلسفية فيزيائية هي: "The Butterfly effect" «وهي ظاهرة تفسَّر الترابطات والتأثيرات المتبادلة والمتواترة التي تنجم عن حدث أوَّل، قد يكون بسيطًا في حد ذاته، لكنه يُولِّد سلسلة متتابعة من النتائج والتطورات المتتالية، يفوق حجمها بمراحل، حدثَ البداية، وبشكل غير متوقَّع».[2] فقد استخدم هذا المفهوم للدلالة على أن حركة بسيطة في بقعة من العالم يمكن أن تُحدث تغييرا في الكون بأكمله، ومن الأمثلة التاريخية التي يُستخدم

1-محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي**، ص85.

2-عمر العامري، **قراءة في** "**أثر الفراشة**" **الفن والمضمون**، مجلة الرافد الإلكترونية، الشارقة W.W.W.arrafid.ae/196-p15html,01/10/2015,23:45.

فيها هذا المفهوم، "هتلر" الذي كان جناح الفراشة الذي أحدث تغييرات ديناميكية لم يكن ممكنًا توقعها، ويُثبت العنوان حضوره في الديوان وبالذات في قصيدة "أثر الفراشة"، واللافت للانتباه أنَّ الشاعر ناقش هذه النظرية وهذه الفكرة الكونية بعمق وبإبداع شعري وفني عالٍ:

أثر الفراشة لا يُرى
أثر الفراشة لا يزول
هو جاذبيـــــة غامـــضٍ
يستدرج المعنى ويَرْحَلْ
حينَ يَتَّضـــحُ السبيـــــلُ
هو خِفَّةُ الأبديِّ في اليوميِّ[1]

محمود درويش حين يقول "أثر الفراشة لا يُرى" فهذا البيت لا يمكن عزله عن القول بالتأثير البسيط الذي يمكن إهماله في الجزء، ولكن لا يزال من الكل، بل ويُؤثر فيه بشكل كبير، إنَّ مثل هذا المعنى وهذه الإشارات التي ينتجها العنوان، نجدها شائعة في كثير من قصائد هذه المجموعة، فالعنوان هو الرحم الخصبة التي يتولَّد منها معظم دلالات النص ورؤاه الفكرية والإيدلوجية، وهكذا نجد أن الأشياء التي تبدو لنا بسيطة وعابرة قد ينجم عنها أحداث وتداعيات كبرى.[2] يقول في قصيدته "**أظن**":

أظنُ
ولا إثمَ في مثل ظني
ولا وَهْمَ
أني
بخيط حرير أقصُّ الحديد
وأني بخيط من الصوفِ
أبني خيام البعيدِ
وأهرب منها.[3]

1-محمود درويش، **أثر الفراشة، يوميات**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2009، ص131.
2-عمر العامري، **قراءة في "أثر الفراشة" الفن والمضمون**، ص1.
3-الديوان، ص233.

فعلى الرغم من رقة خيط الحرير ونعومته، إلا أنَّه يمكن أن يقطع الحديد، وكذلك خيط الصوف رغم دقَّتِه إلا أنه يُشكِّل المادة الأساسية في بناء الخيام التي تؤوي آلاف البشر ومن هنا نصل إلى أن إيحاءات العنوان تتسرب إلى أمداد واسعة من الديوان.

وتحيلنا كلمة "فراشة" أيضا إلى دلالات متعددة تتصل بالشكل والسلوك والتكوين لذا فهي تُستحضر مجازًا لتمثيل الجمال والرقة.[1] ومحمود درويش شاعر يستقرئ الجمال في كل ما يراه ويصادفه، حتى في الأشياء العابرة والهامشية، وهذا واضح من خلال العنوان الذي يلتفت إلى أثر هذه الحشرة في العالم.

وبانتقالنا إلى العنوان التجنيسي "يوميات" الذي ذُيّل به العنوان الرئيسي، نقف على دلالات وإيحاءات غنية، فاليومي عند درويش، ليس حدثا عابرًا يمر دونما معنى ودونما أثر، إنَّ درويش يحاول اعتقال اللحظة الهاربة اللحظة المُنسابة في سيرورة الزمن ليتأملها ويمنحها معانٍ بعيدة ترتبط بجماليات الحياة والكون، تمامًا كما يلتفت إلى أثر الفراشة الذي لا يأبه له كثيرون[2]، فبرغم من توظيف الشاعر لألفاظ بسيطة مستمدة من واقع الحياة اليومية المعاشة إلا أنها بنت واقعا شعريا متدفقا يستقر القارئ، ويركز على مشاهد يومية عادية سرعان ما يقلب مدلولاتها رئسا على عقب، إنها طريقة في تصعيد التفاصيل اليومية والمنسية[3].

فهو ينقل اليومي من المحدود إلى المفتوح ومن المألوف إلى المدهش، فاليومي ليس من الأحداث فقط وهو أيضا ما يبثّه فينا من أحاسيس وما يمثله الحدث من آثار، إنَّه باختصار امتداد العالم في دواخلنا.

1-عمر العامري، **قراءة في "أثر الفراشة"**، ص1.

2-م ن/ ص2.

3- بن صالح نوال، **جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر**، ص84.

1.3-البنية التركيبية للعناوين:

يقتضي البحث في البنية التركيبية للعناوين دراسة الجملة «بوصفها الوحدة اللغوية الرئيسية في عملية التواصل، فقيمة الجملة في المستوى التركيبي كقيمة الصوت في المستوى الصوتي، والكلمة في المستوى الصرفي، لا يستقيم التحليل إلا بها»[1]، ومن هنا وجب على الباحث اللغوي في تحليله للمستوى التركيبي الوقوف عند نظام الجملة، وتصنيف أنواعها وتحديد وظائفها، وما يطرأ عليها من تغيير في ألفاظها أو معانيها، مشيرًا إلى أساليبها المختلفة.[2]

والجملة هي «ما تألّف من مسند ومسند إليه»[3] فالمسند هو الخبر في الجملة الإسمية، والفعل في الجملة الفعلية، والمسند إليه هو المبتدأ في الجملة الإسمية، والفاعل في الجملة الفعلية.[4]

وبعد دراسة إحصائية لعناوين القصائد في ديوان "**أثر الفراشة**" وجدناها تصنف إلى جمل إسمية وجمل فعلية، وضمن كل صنف وجدنا أنماطًا عدة، لهذا سنحاول تحليل هذه الأنماط[*]، والتي سنكشف من خلالها قدرة الشاعر الإبداعية في اختيار عناوينه تركيبيا، بوصف هذه العناوين نقطة البدء التي توصلنا إلى النص كلَّه.

1.1.3-الجملة الإسمية:

هي «ما كانت مؤلفة من المبتدإ والخبر، نحو: الحقُّ منصورٌ مما أصله مبتدأ وخبر، نحو: إنَّ الباطل مخذولٌ، لا ريب فيه، ما أحدٌ مسافرًا، لا رجل قائمًا...».[5]

1-عبد القادر رحيم، **علم العنونة**، ص176.

2-محمد خان، **لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة**، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2004، ص16.

3-مصطفى الغلاييني، **جامع الدروس العربية**، دار الغد الجديد، القاهرة، ط1، 2007، ص17.

4-م ن/ ص27.

*لا يزعم هذا البحث مقاربة كل الأنماط الواردة في الديوان، إنما الاكتفاء بالأنماط الأكثر ورودًا في الديوان.

5-المرجع السابق، ص579.

وقد وردت الجمل الإسمية في عناوين الديوان ثمانية وتسعين(98) مرة بنسبة **77.77%** وإذا أضفنا شبه الجملة على أساس أنها جملة إسمية-عادة- يصبح العدد مائة وثلاث عشرة(113) مرة وتصبح النسبة **89.68%** مقسمة على عدة أنماط:

النمط	العناوين
(م.مح)[1] + خبر	26
(م.مح) + خبر + مضاف إليه	15
(م.مح) + خبر + صفة	13
(م.مح) + خبر + حرف عطف + اسم معطوف	6
شبه جملة	15

أ-النمط الأول: (م.مح) + خبر:

عرف هذا النمط انتشارًا واسعًا في الديوان حيث بلغ عدد العناوين على هذا النحو، ستة وعشرين(26) عنوانًا أي ما يعادل نسبة **26,53%** من مجموع العناوين الإسمية، وهي أكبر النسب في العناوين عامة.

ويمكن رصد هذه العناوين في الجدول التالي:

العنوان	الصفحة	العنوان	الصفحة
البنت/الصرخة	17	ثلج	147
العدو	27	عدوى	149
نيرون	29	عطش	165
حمام	33	حياء	173
البعوضة	39	صبَّار	177
غزيبان	56	الشهرة	183
الجدار	83	كابوس	187
روتين	89	صدى	203
إتقان	97	صفصافة	207
إغتيال	109	هجاء	267
حفيف	111	مُنَاصفة	231
إستعارة	113	الكناري	238
اللامبالي	145	وصف	247

1-(م.مح) رمز المبتدأ المحذوف.

تتشكل البنية التركيبية لهذه العناوين من اسم واحد يُعرب خبرًا لمبتدأ محذوف تقديره "هذا" أو "هذه" نحو (هذا العدو)، (هذه مناصفة)، (هذا روتين)،... «ونرى أن الشاعر قد استغنى في هذه العناوين عن كل أجزاء الجملة، فحذف المبتدأ اختصارًا في موضع يَجْمُلُ فيه الحذف والاختصار، وأَعْمَلَ الخبر عمل الجملة فلم يحتج إلى متمم أو فضلة، كما منحه القدرة المطلقة على رسم القصائد منفردًا (البنية السطحية)».[1]

فما دام الخبر وحده كافيا لرسم القصيدة، وإيصال رسالة العنوان إلى القارئ فلماذا حشر العنوان بالمتمّمات والفضلات التي لا طائل من ورائها؟

إن هذه البنية تثير الغيض والذهول بعيدا عن الوعي يقصد به صاحبه، إذ تخلوا من ضروب الاستعارات والمجازات، غير أنها تحمل انزياحا يحدث انفصاما بين مكونات بنية لغوية تتفارق فيها المحمولات.[2]

ويمكن أن نمثل لذلك بعنوان "**العدو**" فحذف المبتدأ في هذا العنوان أكثر إفادة وأقوى دلالة، فالشاعر في هذه القصيدة يصور لنا معاناة الشعب الصامد الصابر الممتزج دمه بتراب أرض الوطن، «الوطن –هذه الكلمة ذات الطابع السحري ثقافيا– ليس إلا مجموعة قوى اجتماعية في حال صراع، قوى في حال ضغط، وأخرى في مقاومة ولكلٍ خطاباتها وهكذا يكون الصراع صراع الخطابات، صراع المعنى إذ ليس للقيم الاجتماعية وجود مستقل عن اللغة، وإنَّ الوحدات المعجميّة والتركيبية تجسّد مصالح اجتماعية ويمكن أن تصبح مراهنات لصراعات اجتماعية واقتصادية وسياسية»[3] فالشاعر يحرص على تسجيل المجازر التي يقوم بها العدو في حق أصحاب الأرض، لهذا نجد أنّ العنوان جاء متغلغلا في نسيج النص الشعري (قتلة، شبح، قناع فولاذي...) فكل هذه الكلمات وظّفها الشاعر في وصف الاحتلال الصهيوني غير أنه اختار في الأخير اسم "العدو" لأنه الأكثر قدرة على إشفاء غليله.

1–عبد القادر رحيم، **علم العنونة**، ص200.

2– بن صالح نوال، **جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر**، ص14.

3–خالد حسين حسين، **في نظرية العنوان**، ص196.

وعلى هذا فإن سيطرة هذا النمط من العناوين في الديوان، أمر له ما يبرره، ذلك أن الحذف قد يغدو أبلغ من الذكر، يقول فيه **الجرجاني** «فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة»[1] ناهيك عن القيمة الجمالية والدلالية، وهو ما تجلى لنا في عناوين الديوان، فاختزال الشاعر للتركيب لم يكن اعتباطا، «فهذا الأمر يحتِّم على المتلقي في تلقي العنوان ذي الدال المفرد أن يفعل تقنية التناص –تناص العنوان مع نصه، أو مع الخارج النصي–لتعويض النقص في لغويته القاعدية».[2]

ب–النمط الثاني: (م.مح) + خبر + مضاف إليه:

أسس الشاعر على هذا النمط خمسة عشر(**15**) عنوانا أي ما نسبة **15.30%** من مجموع العناوين الإسمية، وهي كالآتي:

العنوان	الصفحة	العنوان	الصفحة
مكر المجاز	38	وجوه الحقيقة	135
بقية حياة	47	فكاهة الخلود	143
موهبة الأمل	60	حوض خزامى	153
هدير الصمت	74	مديح النبيذ	167
شريعة الخوف	85	رصاصة الرحمة	172
شال حرير	117	إدمان الوحيد	242
أثر الفراشة	131	عودة حزيران	265

يظهر من خلال الجدول أن كل العنوان ورد فيها المبتدأ مقدرًا، أما الخبر فقد ورد مضافا والإسم التالي مضافٌ إليه، نحو (هذا شال الحرير) أو (هذه رصاصة الرحمة)، وعليه يمكن القول إنّ معظم الأشياء المضافة استمدَّت مفهومها من الأسماء التالية لها، لأنها تؤدي إلى اكتمال المعنى ولذلك كان للمضاف إليه وظيفة تعريف المضاف وتحقيقه وتقييده، غير أن بعض العناوين شذّت عن هذه الوظيفة، حيث أدخَلَنا المضاف إليه إلى متاهات التأويل فمنح المضاف شيئا من الغموض والإبهام، ومن أمثلة ذلك (مكرُ المجاز)، (وجود الحقيقة)، (موهبة الأمل)،

1–الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص118.

2–جاسم محمد جاسم، **جماليات العنوان**، ص118.

(رصاصة الرحمة)، فعلاقة الإضافة هنا لم توضح المعنى بل زادته غموضا وإبهاما مما يدفع بالمتلقي الولوج إلى عالم النص لاستكشاف المعنى وتأويل العنوان تأويلا صحيحًا للخروج من المعنى الحرفي إلى المعنى الباطني المستلزم، ويمكن أن نمثل لذلك بعنوان قصيدة (وجوه الحقيقة) فعند قراءتنا للوهلة الأولى لهذا العنوان يبدو لنا بأن لا علاقة بين المضاف والمضاف إليه (وجوه) تشكيل بصري، و(الحقيقة) تشكيل ذهني، غير أنه بعد قراءتنا لنص القصيدة يتضح لنا العلاقة بين المضاف والمضاف إليه يقول الشاعر:

الحقيقة أنثى مجازية.
حين يختلط الماء والنار
في شكلها
والحقيقة نسبية
حين يختلط الدّم بالدّم
في ليلها
والحقيقة بيضاء ناصعة
حين تمشي الضحية
مبتورة القدمين
على مهلها
و"الحقيقة شخصية"
في القصيدة
لاهي ماهي
أو عكسها
إنها ما تقطّر من ظلّها![1]

فالشاعر يهجس بخطاب شعري يصور الحقيقة في عدة وجوه، فهذا الاضطراب يبدو جلياً من خلال الانتقال من الملموس إلى المجرد، إذ الحقيقة أنثى مجازية، والحقيقة نسبية، والحقيقة شخصية، فحقيقة الذات زئبقية، وما تلبث أن تستقر حتى تتحول إلى شكل آخر، فالشاعر كسر ثابت وحدانية الحقيقة بأن جعل لها وجوهاً

1-محمود درويش، **أثر الفراشة**، ص135.

عدة، فقراءة العنوان في ضوء القصيدة يعيد لنا أفق التوقع وإمكان تعدد الحقيقة ونسبيتها في بقعة تقترن باليأس وتعاني الاحتضار.

فالمضاف إليه في هذه التركيبة العنوانية كان مفتاحا للدخول إلى عالم النص لكشف الغموض المكتنه حوله.

ج-النمط الثالث: (م.مح) + خبر + صفة:

صاغ الشاعر على هذا النمط عشرة(**10**) عناوين أي ما بلغ تواتره: **10.20%** من مجموع العناوين الإسمية، ويمكن التمثيل هذا النمط من العناوين بمعطيات الجدول الآتي:

العنوان	الصفحة	العنوان	الصفحة
ذباب أخضر	19	غيمة ملونة	125
لون أصفر	50	ربيع سريع	127
وقت مغشوش	95	موسيقى مرئية	139
صناديق فارغة	101	إجازة قصيرة	181
أرض فَضِيحَةٌ	121	كلمة واحدة	222

اتّسمت البنية التركيبية لهذه العناوين بحذف المبتدإ وتقديره هذا أو هذه، أما الخبر فقد اقترن بصفة، لذلك يمكن القول بأن بؤرة العنوان انتقلت من الخبر إلى الصفة، و«الصفة هي ما يذكر بعد اسم ليُبيِّن بعض أحواله».[1]

والملاحظ في هذه التراكيب العنوانية أن الخبر جاء نكرة (ذباب، لون، صناديق، غيمة،...) ومن ثمّ كانت هذه الصفات ذات وظيفة تخصيصية لأن "الموصوف إذا كان نكرة ففائدة الصفة التخصيص"[2] فهذه الأسماء (الخبر) بحاجة لما يحدد معناها، ويمكن أن نستدل على ذلك بعنوان (ذباب أخضر) حيث نعرب (ذباب) خبرا لمبتدأ محذوف تقديره (هذا) وأخضر صفة لهذا الخبر، فلو خلا عنوان القصيدة من الصفة وجاء (ذباب) فقط لجاء العنوان غامضًا وخال من أي دلالة؟ ولكن وصف هذا الذباب بالأخضر حّدد دلالات العنوان والنص معًا، فأصبح العنوان ذا قيمة

1-الغلاييني، **جامع الدروس العربية**، ص535.

2-م ن/ ص125.

رمزية وإيحائية، فقد شبه الشاعر جنود الإحتلال بزيّهم العسكري بالذباب الذي هو أضعف الخلق، يقول الشاعر في مطلع هذه القصيدة[1]:

المَشْهَدُ هُوَ هُوَ، صيف وعرقٌ، وخيال
يعجز عن رؤية ما وراء الأفق واليوم
أفضل من الغد لكن القتلى هم الذين
يتجددون، يولدون كلّ يوم.
ثم يقول:
يعلو الأذان صاعدًا من وقت
الصلاة إلى جنازات متشابهة: توابيت
مرفوعة على عجل، تدفن على عجل...إذ لا
وقت لإكمال الطقوس، فإن قتلا آخرين
قادمون، مسرعين، من غارات أخرى، قادمون
فرادى أو جماعات... أو عائلة واحدة لا
تترك وراءها أيتامًا وثكالى، السماء رمادية
رصاصية، والبحر رمادي أزرق، أمّا لون الدم
عقد حجبته عن الكاميرا أسراب من ذباب أخضر![2]

يصوّر لنا الشاعر في هذه الأبيات الموت المحدق بالشعب الفلسطيني بالأرض المحتلة بلغة كثيفة مكافئة لهواجسه وأفكاره وانفعالاته فلو تأملنا في مفردات هذه القصيدة لوجدناها ممتلئة بمفردات الموت ودلالاته: (قتلى، جنازات، توابيت، تدفن، غارات، أيتاما، ثكالى، الدم...) والتي كانت بمثابة صرخة مدوية تعبّر عن عمق الجراح الفلسطينية وعن صمود هذا الشعب، والاستمرار والتجدد في مقاومة الإحتلال الذي سرق منهم الحياة، ويختتم الشاعر هذا المشهد الشعري بتصوير الفاعل في هذه الجرائم في صورة الجبان، الضعيف والأحمق الذي لا يعدو أن يكون ذبابًا أخضر

1-الديوان، ص19.

2-م ن/ ص ن.

ودلالة بناء هاته الصفة المشبهة "(أَفْعَلْ) هي: الثبوت والبقاء"[1]، فهذه الصفة هي التي منحت الذباب دلالته التي وظفها الشاعر.

د-النمط الرابع: (م.مح) + خبر + حرف عطف + اسم معطوف:

أجرى الشاعر على هذا النمط ستة(**6**) عناوين أي بنسبة **4.66%** من جملة العناوين الإسمية وهذه العناوين هي:

العنوان	الصفحة
بندقية وكفن	91
صيف وشتاء	123
اللوحة والإطار	147
أكثر وأقل	155
قاتل وبريء	218
أعلى وأبعد	232

إن الجمل الإسمية في هذه العناوين تبدأ باسم نكرة يعرب خبرًا لمبتدأ محذوف تقديره (هذا) أو(هذه)، (هذه بندقية وكفن)، (هذا صيف وشتاء)، ويعطف عليه الثاني بالواو فيعرب إعرابه، ويمكن التمثيل بعنوان (بندقية وكفن) حيث نعرب(بندقية) خبرًا لمبتدأ محذوف تقديره (هذه البندقية) والواو حرف عطف، و(كفن) إسم معطوف على بندقية، فحرف العطف "الواو" «يفيد مشاركة المعطوف للمعطوف عليه في الحكم والإعراب دائمًا»[2]، فهذا العنوان جمع بين السبب والنتيجة، فالبندقية تدل على المقاومة والحرب التي تؤدي إلى الكفن وبالتالي الموت.

1-فاضل صالح السامرائي، **معاني الأبنية العربية**، دار عمار، عمان، الأردن، 2007، ص77.

2-الغلاييني، **جامع الدروس العربية**، ص550.

هـ-النمط الخامس: شبه جملة

صاغ الشاعر في هذا الديوان خمسة عشر(**15**) عنوانا على هذا النمط أي ما تعادل نسبته **15.30%** من مجموع العناوين الإسمية وهذه العناوين هي:

العنوان	الصفحة	العنوان	الصفحة
كقصيدة نثرية	21	في مدريد	195
على قلبي مشيت	87	كأنها أغنية	218
عن اللاشيء	103	في الخطابة والخطيب	228
في صحبة الأشياء	115	في مركب على النيل	240
كما لو كان نائمًا	137	في الرباط	245
على أعالي السرو	169	في سوكوغوس	250
في الساحة الخالية	179	في بيروت	263
في قرطبة	192		

تشكلت البنية التركيبية لهذه العناوين من صور عدة والقاسم المشترك بينهما هو حذف المبتدإ، ومجيء الخبر في أغلبها شبه جملة، فاقتصار العنوان على شبه جملة مع حذف المبتدأ جعله مبتورًا، ذلك أنَّ شبه الجملة لا تؤدي معنى مستقلا في الكلام، وإنما تؤدي معنى فرعيا، كأنها جملة قصيرة، فاقتران الحذف مع شبه الجملة وضح لنا حالة الاضطراب التي تسيطر على الشاعر، هذا الاضطراب أدى إلى الاغتراب، فشخصية الشاعر تعاني الاغتراب المكاني الذي قاده إلى الاغتراب النفسي، مما جعله يبحث عما يكمّل نقصه، ويمكن أن نختار عنوان "على أعالي السرو" كعيّنة من هذه العناوين حيث نجد أن المبتدأ محذوف تقديره اتضح لنا بعد قراءة القصيدة بـ(حوار) والجار والمجرور متعلقان بخبر محذوف تقديره (حوار مستقر على أعالي السرو)، وقد ورد مضافا إلى (السرو) المتمّم لمعناه، ورغم أن المبتدأ لا يظهر في البنية السطحية للعنوان إلا أنه جاء جليًا في أرجاء النص كافة، ويبين الصراع الذي يعيشه الشاعر عن طريق ثنائية غياب الذات وحضورها فدرويش تضغط عليه ذاته المتوجسة من الموت والغياب فتراه يتحرّاها ويبحث عنها

ويحاكيها فيقول[1]:

قالت له: هل أنت من كتب القصيدة؟

قال: لا أدري، حلمتُ بأنني حيٌّ

فقالت: ثم ماذا؟

قال: صدَّقت المنام، وطرت من فرحي.

إليك. إليك

قالت: ثم ماذا؟

قال: حين نطقت باسمك ردَّد الوادي

الصدى، واغرورقت عيناي بالرؤيا

فقالت: ثم ماذا؟

قال: لم أحلم بما هو أكثر.

المِرآة صافية أمامي أنت أنت

كما رأيتك حالمًا وأنا أنا

قالت: وماذا بعد؟ قال لها: الحياة قصيرة وجميلة...

هل أنت من كتبت قصيدتي الأخيرة لي؟

فقالت: لا، أنا شبحٌ.

فقال: أنا كذلك ربما تتسامرْ الأشباحُ

كالأرواحُ

قالت: أين نحن الآن؟

قال: على أعالي السرو...!

وختامًا يمكن القول إن الجملة الإسمية بتنوع أنماطها تدل على الثبوت والدوام والاستمرار إذا اكتشفنا قرائن تدل على ذلك، وهو ما تجلى لنا في هذا الديوان من ثبوت الوضع في وطن الشاعر وبقائه على حاله رغم ارتواء الأرض بدم الشهداء، غير أن هذا الوضع الثابت يبقى مقرونا باستمرار المقاومة وبما أن الشاعر كان في حالة

1-الديوان، ص169-170.

وصف وسرد ليوميات كان «يعدل أحيانا عن الفعل إلى الإسم فقد يكون الأصل أن يعبّر عن الحدث بالفعل ومع ذلك يؤتى بالإسم للدلالة على الثبوت».[1]

2.1.3-الجملة الفعلية:

«هي كل جملة تألفت من الفعل والفاعل نحو: "سبقَّ السيفُ العذلَ" أو الفعل ونائب الفاعل، نحو: يُنصر المظلوم، أو الفعل الناقص واسمه وخبره نحو: يكون المجتهد سعيدا»[2]، «وهي كل جملة يكون فيها المسند دالاً على التغيِّر والتجدد... وبعبارة أوضح هي التي يكون فيها المسند فعلا لأن الدلالة على التجدد إنّما تمتد من الأفعال وحدها».[3]

وقد ركب محمود درويش في ديوانه ثلاثة عشر (13) عنوانا من الجمل الفعلية أي ما نسبته: **10.31%** من مجموع العناوين، غير أنّه لا يكاد يجتمع عنوانان فيها على نمط واحد، لذا سنورد جل هذه العناوين وأنماطها في الجدول الآتي:

العنوان	الصفحة	النمط
وصلنا متأخرين	54	فعل + فاعل + حال
لم أحلم	64	حرف جزم ونفي وقلب أداة جزم + فعل + فاعل (مستتر)
يرى نفسه غائبا	70	فعل + فاعل (مس) +مفعول به +مضاف إليه +حال
قال: إني خائف	72	فعل + فاعل (مستتر)+ج إسمية مقول مفعول به
إن أردنا	93	أداة شرط + فعل + فاعل متصل (الجواب محذوف) أما إذا كانت بمعنى لو فلا جواب لها.
لم أكن معي	133	حرف جزم ونفي وقلب أداة نفي وجزم + فعل ناقص (اسمه مستتر) +خبر (شبه جملة)
أغبط كل ما حولك	157	فعل +فاعل (مستتر) +مفعول به + مضاف إليه +ظرف مكان +مضاف إليه
قلّي كوكبا	159	فعل +فاعل مستتر + مفعول به
قالت له:	163	فعل +فاعل (مستتر) + جار ومجرور
لو كنت صيادا	185	حرف +فعل ناقص + اسمه + خبره
لا أنتبه	200	حرف +فعل+ فاعل مستتر
أظن	233	فعل +فاعل مستتر
يكون الأمر مختلفا	278	فعل ناقص+اسمه+ خبره

1-فاضل صالح السامرائي، **معاني الأبنية العربية**، ص3.

2-الغلاييني، **جامع الدروس العربية**، ص579.

3-مهدي المخزومي، **في النحو العربي، نقد وتوجيه**، دار الرائد العربي، لبنان، ط2، 1986، ص41.

تعددت أنماط العناوين الواردة جملا فعلية في هذا الديوان، كما تعددت أزمنة الأفعال في هذه العناوين، وتنوعت ما بين الماضي (وصلنا) والمضارع (أحلم، أغبط، أنتبه، أظن...) والأمر (قلّي)، والفاعل في أغلب هذه العناوين مستترٌ، وكأن الشاعر تعمّد ذلك، لِلَفْت نظر المتلقي ودفعه للبحث عنه في أغوار النص وتأويل هذا الغياب، غير أن بعض العناوين تتجلى مركزية الفاعل (الشاعر) فيها نحو(أظن، لم أكن معي، أُغبط، أحلم) غير أننا بالرجوع إلى نصوص القصائد نجد أن هذه الذات مُغَيَّبَة ومثال ذلك عنوان (لم أكن معي) المركّب من: أداة نفي وجزم متبوعة بفعل ناقص إسمه مستتر وخبره شبه جملة، فمكوّنات هذا التركيب تدلّ على النفي والنقصان وعدم الكمال، فهذا العنوان يحيلنا إلى حالة الانفصال والغياب التي يعاني منها الشاعر نفسه محدِقا إلى السقف واضعا يده على خده وحين يتنبه بعد ساعات يتفاجأ بأنه لم يكن هناك.

أما عنوان (قالت له) فيتكوّن على المستوى التركيبي من فعل ماض وفاعل مستتر تقديره (هي) وجار ومجرور وما يثير الانتباه في هذا العنوان مجيئه جملة فعلية يعوزها المفعول به، كما أن الشاعر اختار فعلا ماضيا معتلا، ولا يخفى على القارئ أن الفعل الماضي يدل على الانقضاء والفناء والموت، والاعتلال يدل على الضّعف والسّقم، والفاعل جاء مستترا مؤنثا، والمؤنث دليل الضّعف، وعلى هذا الأساس جاء عنوان النص مستقرًا للمتلقي للبحث عن المفعول به، وإتمام العنوان فالشاعر أتى بمفعول به بحجم قصيدة، وبالرجوع إلى هذه القصيدة تتجدد لنا ثنائية الحضور والغياب فالشاعر تضغط عليه ذاته المتوجسة من الموت والغياب إلى درجة الانفصال عن الذات، حتى المرأة رمز الحياة والبهجة نجدها في هذا النص في حالة انفصال مع الشاعر تجسدها عبارات الرحيل والذكريات والبكاء، وهو غياب من نوع آخر، انه غياب رمز الحضور والديمومة.

ثانيا: آليات التأويل في الديوان "التكرار، الرمز":

1-تأويل التكرار:

1.1-التكرار لغة واصطلاحا:

هو مصدر الفعل كرَّرَ أو كر يقال: كرَّه وكرَّ بنفسه: "يتعدى ولا يتعدى"، والكرُّ: مصدره كر عليه، يكر كرا وتكرار، وكر عنه رجع، وكرر الشيء وكرره: أعاد مرة بعد أخرى، والكرة المرة، والجمع الكرات، ويقال: كررت عليه الحديث وكررته إذا رددته عليه، والكر الرجوع على الشيء ومنه التكرار[1]، وفي معجم العين "الكر": الحبل الغليظ، وهو حبل يصعد بع أعلى النخل... والكر الرجوع عليه ومنه التكرار.[2]

أما اصطلاحا فقد ورد في معجم المصطلحات البلاغية مادة الإطناب بالتكرير وهو من الأساليب الشائعة في اللغة العربية وقد تعرّض له معظم النقاد والنحاة والبلاغيين وأولى الجاحظ للتكرار عناية كبيرة ونقل بعض الأقوال فيه،...فالتكرار محمود إذا جاء في الموضع الذي يقتضيه وتدعو الحاجة إليه.[3]

ويعرفه **ابن الأثير** بقوله «هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا، كقولك لمن تستدعيه (أسرع أسرع) فإن المعنى مردود، واللفظ واحد».[4]

ويحدد **السجلماسي** مفهوم التكرار بشكل فاق به سابقيه، بحيث وسّع فيه بقوله: «والتكرار اسم لمحمول يشابه به شيء شيئا في جوهره المشترك لهما فذلك جنس عالٍ تحته نوعان: أحدهما التكرير اللفظي ولْنُسَمّهِ مشاكلة، والثاني: التكرير المعنوي ولنسمه مناسبة، وذلك لأنه إما أن يعيد اللفظ، وإما أن يعيد المعنى، فإعادة اللفظ هو

1-ابن منظور، **لسان العرب**، مادة كرر، ج5، ص135-136.

2-الخليل ابن أحمد الفراهيدي، **العين**، تر: عبد الحميد هذاوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، مادة (ك.ر.ر).

3-أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، مكتبة لبنان، ناشرون، ط2، 1993، ص139.

4-ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تر: أحمد الحرفي وبدوي طبانة، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، د.ط،ج2، ص345.

التكرير اللفظي وهو المشاكلة، وإعادة المعنى هو التكرير المعنوي وهو المناسبة». [1]

ومن المحدثين، نجد **نازك الملائكة** التي عرفت التكرار بقولها: «التكرار هو إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس ويحلل نفسية كاتبه»[2].

وعلى هذا أصبح التكرار في القصيدة المعاصرة نقطة مركزية لما له من دلالات جمالية ونفسية تُضفي قيمة للعمل الأدبي لأن نظام الشعر في حد ذاته قائم على التكرار فهو يؤدي إلى خلق موسيقى داخلية ساكنة خلف الكلمات المكررة.

ومن هنا تبدو الحاجة ملحّة إلى تبنّي هذه الآلية لمقاربة النصوص وفهمِها، وتفجير دلالاتها، وإبراز جمالياتها، كما أن هذه الآلية تعد مفتاحا للنصوص الشعرية المعاصرة والمعقّدة الدلالة يتم من خلالها قراءتها وتأويلها.

2.1-تجليات التكرار في ديوان "أثر الفراشة":

يظهر التكرار في الشعر المعاصر بأنماط مختلفة تحمل دلالات متعددة فتارة يكون المكرّر صوتا وتارة لفظة، ويكون تركيبا أو مقطعا تارة أخرى ويأتي الشاعر بالتكرار للتأكيد على بعض المعاني، والإلحاح عليها لإثبات رؤية معيّنة، كما يؤدي إلى استقرار القارئ لاكتشاف تلك الدلالات العميقة والشعرية، لأن الصورة المكررة لا تحمل الدلالة السابقة، فالتكرار يمنحها دلالة جديدة إضافة إلى التشكيل الإيقاعي الذي يضفيه على النص.

1-السجلماسي، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، مكتبة المعارف، ط1، 1980، المغرب، ص 476-477.

2-نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص242.

لهذا يبدو التكرار ماثلا في نصوص الشعر المعاصر مكمّلا لوظيفته الجمالية التأثيرية؛ فبين الشعر والتكرار انسجام قائم على وجه الدهر، لهذا عُدّ التكرار عنصرا فعالا في تشكيل القصائد الدرويشية، ويظهر بأشكاله وأنماطه المختلفة في هذا الديوان، حيث امتد من تكرار الحرف إلى تكرار العبارة.

ومهما يكن فإن التكرار ليس جمالا يضاف إلى القصيدة فحسب بحيث يُحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله وإنما هو كسائر الأساليب يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات.[1]

وانطلاقا من هذه الأهمية، عدَّ التكرار عنصرا فعالا في تشكيل القصائد الدرويشية، مما يستدعي فحص بعض صور وأنماط هذا التكرار، والوقوف عندها وتحليلها بدءا من تكرار الحرف وصولا إلى تكرار العبارة كما سيأتي بيانه:

1.2.1-تكرار الحرف:

تُعد الأصوات في كل اللغات، الأساس لكلامها المركّب، والركيزة في تنويع الآداء.[2] والصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها قبل أن ندرك كنهها[3]، ويذهب إبراهيم أنيس إلى أن هناك مناسبة بين الصوت والمعنى، أي أن كل صوت من الأصوات الهجائية يناسب حالة من الحالات لا يكاد يخالفها في شيء [4]، ذلك أن للصوت في اللغة العربية قيمة دلالية مستمدة من طبيعة الصوت نفسه، فالأحداث الشديدة تناسبها أصوات شديدة وعلى العكس منها، الأحداث السهلة حيث تناسبها أصوات غير شديدة [5]، وقد عارض هذا الرأي علماء آخرون لاعتقادهم أنَّ الأصوات لا تحمل معاني في ذاتها ذلك أن هذه المعاني لا يحددها عامل واحد بل يشترك فيه عدة عوامل أشهرها ما

1-نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص257.

2- صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، ج.م.ع، د.ط، د.ت، ص138.

3-إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، مكتبة نهضة مصر، مصر، د.ط، د.ت، ص5.

4-م.ن/ ص144.

5-المرجع السابق، ص152.

يعرف بسياق الحال [1]، ويمكن التعقيب على ذلك بالقول أن هذا الكلام الأخير يتفق مع الكثير من لغات العالم، غير أن اللغة العربية وما تحمله من سمات خصوصية غير موجودة في باقي اللغات كظاهرة الإعراب...، الأمر الذي يدعو إلى قبول الطرح الأول والقول بوجود صلة بين الأصوات ومعانيها.

وتكرار الحرف «هو عبارة عن تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة»[2] لأن مثل هذا النوع من التكرار يضفي جرسا صوتيا على مستوى القصيدة، كما أنّه نوع دقيق يكثر استعماله، وحذفه يؤدي إلى فقد الصور لجمالها، وللتكرار فائدة إيجابية تذهب الى أبعد من مجرد التحلية[3] إلى الإحساس بقيم الصوت الإيحائية، وما تُفرزه من طاقة لغوية هائلة. [4]

إنَّ تكرار الحروف يعد من الركائز الأساسية في شعر محمود درويش حيث: "يوظف درويش الحرف في شعره ويهدف من تكراره إلى عدد من الدلالات والمعاني"[5]، وهو ما نجده في قصيدة:" البعوضة ".[6]

البعوضة، ولا أعرف اسم مذكرها في اللغة، أشدّ
فتكاً من النميمة. لا تكتفي بمصّ الدم، بل
تزج بك في معركة عبثية، ولا تزور إلا في
الظلام كحمّى المتنبي، تطن وتزن كطائرة
حربية لا تسمعها إلا بعد إصابة الهدف.
دمك هو الهدف. تشعل الضوء لتراها
فتختفي في ركن ما من الغرفة والوساوس، ثم

1-م ن/ ص144.

2-حسن الغرفي، **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،2001، ص82.

3-نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص239-240.

4-المرجع السابق، ص35.

5-فهد ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، ص52.

6-الديوان، ص39.

تقف على الحائط...آمنةً مسالمة كالمستسلمة.

تحاول أن تقتلها بفردة حذائك، فتراوغك

وتفلت وتعاود الظهور الشامت، تشتمها.

بصوت عال فلا تكترث، تفاوضها على هدنة

بصوت ودي: نامي لأنام! تظن أنك أقنعتها

فتطفيء النور وتنام.

نلاحظ أن صوت التاء قد هيمن على هذا المقطع من القصيدة، فقد تكرر (45) مرة، والتاء من الأصوات العربية الشديدة[1]، وهو صوت لثوي أسناني شديد، مهموس منفتح[2]، ويصنف هذا الحرف في زمرة الحروف اللمسية لأن صوته فعلا يحي بإحساس لمسي مزيج من الطراوة والليونة[3]، فقد كرر الشاعر هذا الحرف وهو يحكي عن البعوضة، وهي أحقر المخلوقات، وقد استخدمها الشاعر استخداما فنيا عميق الدلالة، فهذه الحشرة التي لا تزور إلا في الظلام، وتستهدف الدم وتفتك بصاحبها، فكل هذه الدلالات تؤدي إلى أن هذه اللفظة تحتاج إلى تأويل، فالبعوضة هي العدو، وقد أدى تكرار حرف التاء في هذا المقطع إلى إعطاء الكلمات قوة أكثر في التعبير عن المعنى فاستخدام الشاعر لهذا الحرف (تزج، تظن، تزن، تختفي، تقتلها، تراوغك، تفلت، تعاود،....) أدى فعلا للإحساس اللمسي الذي أضفاه على الكلمات، وبالتالي إلى قوة التأثير في المتلقي.

ومن ذلك أيضا، تكرار حرف(الميم) في هذا المقطع فقد تكرر (24) مرة وهو حرف مجهور متوسط الشدة أو الرخاوة، وصوته يوحي بذات الأحاسيس اللمسية التي تعانيها الشفتان لدى انطباقهما على بعضهما بعضا، من الليونة والمرونة والتماسك، ويصنف هذا الحرف في زمرة الحروف الإيحائية، فهو يماثل الأحداث الطبيعية التي يتم فيها السد والانغلاق[4]، فقد اتخذ صوت (الميم) في هذا المقطع دلالة

1-إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص25.

2-صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، ص143.

3-حسن عباس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 998، ص2.

4-م ن/ ص72.

واضحة ومن ذلك ما جاء في الألفاظ (النميمة، مص، الدم، معركة، حمى، مستسلمة، الشامت،...) فالشاعر يصف في هذا المقطع عدوه وهو يمتص الدماء ويراوغ ويحاول تغيير الهوية بشيء من التهكم والسخرية فجاء صوت الميم ملائما لدلالة القصيدة وما تحمله من أحاسيس ومشاعر الغضب الممزوجة بالاضطراب النفسي الذي يعيشه الشاعر على الرغم من تظاهره بالصمود وطول النَفَسْ.

ومن أمثلة التكرار الصوتي أيضا تكرار حرف (السين) في قصيدة "عطس"[1]:

الإحباط هو ما يلي الإحساس الزائف
بالسعادة التي تشبه العطس بسبب
رائحة البنزين. أسعدني أني عطست،
لكن ذلك لا يصلح لاختراع ذكرى
أستعيدها. وحين أسأل: ما هي السعادة؟
أتفـــــــــلســـــــف بلا فلسفة.
ولا أحاول أن أتصوّف بحــــثــاً عنها في الماوراء.
قد أجدها مصادفة، وقد لا أجدها.
لكني لا أبحث عنها بقدر ما أبحث عن جواب
يُعزيني ويُســـــــليني. وكلما تساءلت: هل
أنا الليـــلـــة سعيد؟ خجلت من سذاجتي،
وفتحت النافذة لأرى أحوال السماء.

تكرر صوت (السين) في هذا المقطع سبع عشرة(17) مرة وهو صوت أسناني لثوي، رخو، مهموس، منفتح[2]. ويدل على السهولة والليونة والنقص في أكثر أحواله كيفما كان موقعه في الكلمة[3]، وحرف السين هو أحد الحروف الصفيرية، فصوته المتماسك النقي يوحي بإحساس لمسي بين النعومة والملاسة[4]، وتختلف دلالته بحسب موقعه في الكلمة، والملاحظ في هذا المقطع أنَّ

1-الديوان، ص 165.

2-صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، ص143.

3-م ن/ ص150.

4-حسن عباس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص111.

أغلب الكلمات وقع هذا الحرف فيها في نهاية الكلمة، وهو ما يوحي بأنّ الصوت يخفت به ويسكن مما يحد من فعاليته ويكون بالتالي أوحى بالخفاء، والرقة والضعف والاستقرار، وقد انعكست كل هذه الدلالات على مستوى الألفاظ التي ازدحم فيها حرف (السين) : (الإحساس، السعادة، العطس، أتفلسف، يسليني، السماء،....) والتي يحاول فيها الشاعر السفر بالقارئ إلى عالمه الذي يبحث فيه عن السعادة وشعوره بالإحباط والسذاجة كلما بدا له أنه قبض عليها، لأنها تأتي مصادفة كورقة يانصيب، ولا تدوم سوى هنيهة، كل هذه المعاني جسّدها حرف السين الذي أسهم في استحضار الحس الإيقاعي الداخلي الذي تعتمد عليه القصيدة النثرية.

كما مس هذا النمط من التكرار "حروف الجر" في قصيدة "كلمة واحدة"[1].

هسيس الكلـــمة في اللامرئي هو موسيقى
الـــمعنى، يتجدد في قصيدة يظن قارئها، من
فرط ما هي سرية، أنه كاتبها !كلـــمة واحدة، كلـــمة واحدة فقط، تشعّ
كماسة أو يراعة في ليل الأجناس، هي ما يجعل
النثر شعراً!
وكلـــمة عادية يقولها لا مبال للا مبالٍ
آخر، على مفترق طرق أو في السوق، هي
ما يجعل القصيدة ممكنة!
وجملة نثرية، لا وزن فيها ولا إيقاع،
إذا أحسن الشاعر استضافتها في سياق ملائم،
ساعدته على ضبط الإيقاع، وأضاءت له
طريق الـــمعنى في غبش الكلـــمات.

فقد شكّل حرف الجر "في" امتدادا من أول مقطع في القصيدة إلى آخر مقطع، فهو يدل على الظرفية حقيقة ومجازا،[2] فمعطيات هذه القصيدة هي معطيات الحياة اليومية التي يمكن أن تحدث لأيٍّ منا، وهكذا يريد درويش لليومي أن يكون

1-الديوان، ص222.

2-أبو أوس إبراهيم الشمسان، **حروف الجر، دلالاتها وعلاقاتها**، مطبعة المدني، جدة، 1987، ص15.

يوميا فحسب، إنه يريد أن يمتاح منه قصيدته الجديدة القادرة على مقاربة الحياة وجمالياتها الكامنة [1]، فقد أضفى تكرار هذا الحرف وصفا جليا لصورة الكلمة متّسما بالتنوع، فضلا عن الإيقاع الموسيقي الذي أحدثه ومن الملاحظ في هذه القصيدة أيضا هو تكرار " صوت اللام " الذي حقّق نسبة حضور عالية، وهو صوت مجهور متوسّط الشدة وصوت هذا الحرف يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك، والالتصاق[2]، فحرف اللام ورد في كلمات بعينها (كلمة، ليل، يجعل، الملائم...) كما ورد في صيغة نفي (لا مرئي، لا مبالٍ، لا وزن، لا إيقاع...) حيث كرر الشاعر النفي للإنفلات من القيود وقد ساعده ذلك في توليد إيقاع صوتي لطيف أسهم في تشكيل المعنى ليتوائم إيقاع الحرف مع إيقاع الفكرة، كما نجد تكرار النفي في قصيدة ليتني حجر :[3]

لا أحن إلى أي شيء

فلا أمس يمضي، ولا الغد يأتي

ولا حاضري يتقدم أو يتراجع

لا شيء يحدث لي.

فقد تكرر الحرف (لا) في هذا المقطع خمس مرات، وهذا النفي ناتج عن حالة الإحباط واليأس التي تعيشها الذات الشاعرة فقد شكّل هذا الحرف نسقا جماليا في شكل عمودي، ويبدو أن هذا التكرار قد أكد المعنى الذي ورد في العنوان "ليتني حجر"، فجاء حرف النفي خدمةً له.

كما نجد سيطرة حرف الجر (إلى) على قصيدة " هدير الصمت[4]:

أصغي إلى الصمت!! هل ثمة صمت؟ لو

نسينا اسمه، وأرهفنا السمع إلى ما

فيه!! لسمعنا أصوات الأرواح الهائمة

1-عمر العامري، **قراءة في أثر الفراشة**، ص4.

2-حسن عباس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص79.

3-الديوان، ص23.

4-م ن/ ص74.

في الفضاء!!والصرخات التي اهتدت إلى
الكهوف الأولى!! الصمت صوت تبخّر واختبأ
في الريح، وتكسر أصداء محفوظةَ في
جرارٍ كونية!! لو أرهفنا السمع لسمعنا
صوت ارتطام التفاحة بحجر في بستان الله،
وصرخة هابيل الخائفة من دمه الأول
وأنين الشهوة الأصلي بين ذكر وأنثى
لا يعرفان ما يفعلان، ولسمعنا تأملات
يونس في بطن الحوت!! والمفاوضات السرية.
بين الآلهة القدامى!! ولو أرهفنا السمع
إلى ما وراء حجاب الصمت، لاستمعنا
إلى أحاديث الليل بين الأنبياء وزوجاتهم
وإلى إيقاعات الشعر الأولى، وإلى
وإلى شكوى الأباطرة من الضجر وإلى حوافر
خيلٍ في حرب مجهولة الزمان والمكان وإلى
الموسيقى المصاحبة لطقس الدعارة المقدّس
وإلى بكاء جلجامش على صاحبه أنكيدو،
وإلى حيرة القرد حين قفز من الشجرة.
إلى عرش القبيلة، وإلى الشتائم المتبادلة.
بين ساره وهاجر، لو أرهفنا السمع
إلى صوت الصمت... لصار كلامنا أقل!!

حيث تكرر حرف الجر (إلى) أربع عشرة (14) مرة و«دلالات "إلى": انتهاء الغاية في الزمان والمكان وغيرهما وهو أصل معانيها»[1]، فكان هذا الحرف بمثابة نقطة الوصول التي منها يتم الانطلاق من جديد مما يؤدي إلى ربط أجزاء الخطاب بعضها ببعض، فالشاعر صنع فضاء نفسيا ومقاما شعريا يدلو فيه القارئ بدلوه من اجل تأويل ما أُبهم منه، فهذا النص يبعث في القارئ دهشة شعورية

1-أبو أوس إبراهيم الشمسان، **حروف الجر دلالاتها وعلاقاتها**، ص5.

تنطلق من العنوان الذي يجعل للصمت أصواتا وضجيجا مازالت تدور في الفضاء منذ الأزل فالشاعر حين إصغائه للصمت يسمع ويتحسس لأصوات مغرقة في القدم وتأويل ذلك هو محاولة الشاعر تصوير مظاهر الخلود والديمومة التي شكلت هاجسا في هذا الديوان، فسافر بالقارئ عن طريق حرف الجر " إلى " (إلى الكهوف الأولى، إلى أحاديث الليل بين الأنبياء وزوجاتهم، إلى يونس في بطن الحوت، والى بكاء جلجامش، والى سارة وهاجر...)، فكل هذا نابع من هوس الشاعر باقتراب الموت ومن ثمّ كان لابد له من الإقرار بديمومة الأشياء التي تبدو للقارئ أنها منتهية، ومن هنا نجد أن الشاعر قد نجح في استخدام التكرار استخداما مغايرا كاسرا بذلك أفق توقع القارئ وجعلِه أداة لتحقيق دهشته.

2.2.1-تكرار الكلمة:

«يعد تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار وأكثرها شيوعا بين أشكاله المختلفة، وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيرا، وأفاضوا في الحديث عنه فيما أسموْه التكرار اللفظي»[1]. والقاعدة الأولية في هذا التكرار، أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام»[2]، وهو نمط شائع في الشعر المعاصر، ولا يكون اعتباطيا وإلا كان حشوا، ويتوقف على قدرة الشاعر على استخدامه، فالشاعر المَوْهوب هو الذي يوظف هذا التكرار« بشكل تأنس إليه النفس التي تتلهف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة»[3]والتي تمنح النص قوة وصلابة وتكثِّف دلالته الإيحائية حيث يصبح العنصر التكراري نقطة ارتكاز إضافة إلى «الزاوية الموسيقية حيث يحدث التكرار للكلمات أو الأبيات أثرا موسيقيا، إذ يكون الإلحاح على بعض الكلمات داخل تركيب يشير إلى ما يقدمه التكرار من معنى لا يتحقق إلا به»[4] فهذا التكرار هو تُقانة معاصرة يُضفي قيمة على العمل الإبداعي، ذلك أنَّ اللفظة المكررة لا تحمل الدلالة السابقة، فهي بمجرد خضوعها لهذه الظاهرة تكتسب دلالة جديدة تنحو باللغة نحو

1-فهد ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، ص60.

2-نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص231.

3-حسن الغرفي، **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، ص81.

4-م ن/ ص82.

الكثافة والانسجام، «وبهذا يعتبر التكرار اللفظي نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النص»[1]، ينتج هذا التكرار عن أهمية هذه المفردة المكررة في إيصال المعنى أو لتأكيد أمر ما أو كشف اللبس فضلا على ما تقوم به من إيقاع صوتي داخل النص الشعري.

«وفي تعرضنا لهذا النوع من التكرار في شعر محمود درويش تؤكد على أن اللفظة المكررة ثنائية الوجه ينبغي الالتفات إلى وجهها الأخر المباين لمقطع أو قصيدة واحدة والمتخذ شكلا من السيرورة التامة أو المنقطعة في أعمال الشاعر عبر الزمن، ولعل هذا ما يجعلها أكثر أشكال التكرار تداخلا مع الصورة، ذلك أن اللفظة أيا كانت تبقى جزءا أساسيا في الصورة الفنية لا يمكن تجاهله مطلقا.»[2]

فدرويش يجعل من تكرار الكلمة بُؤرة مركزية؛ ذلك أن لكل كلمة في النص وظيفتها ودلالتها، فإذا تكررت سلطت عليها الأضواء وأخذت رتبة متقدّمة في الدراسة، وفي ديوان "أثر الفراشة" وقفنا على العديد من الكلمات ترددت عدة مرات داخل القصيدة الواحدة وداخل الديوان ككل، وسنضرب لذلك بالأمثلة الآتية:

يقول محمود درويش في قصيدة "كم البعد بعيد "[3]:

كم البعيدُ بعيدٌ؟
كم هي السُبُلُ؟
نمشي
ونمشي إلى المعنى
ولا نَصِلُ...
هُوَ السرابُ
دليلُ الحائرين.
إلى الماء البعيد
هو البُطْلاَن... والبَطَلُ.

1-حسن الغرفي، **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، ص84.

2-فهد ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، ص61.

3-الديوان، ص68.

نمشي، وتنضج في الصحراءِ

حكمتُنا.

ولا نقول: لأنّ التِيه يَكْتملُ.

لكن حكمتنا تحتاجُ أُغنيةً.

خفيفةَ الوزن,

كي لا يتعب الأَمَلُ

"كم البعيد بعيدٌ "؟

كم هِيَ السُّبُلُ؟

في هذا النص تتكرر لفظة (بعيد) سبع مرات، ونتج عن تكرارها، تكرار الفعل المضارع (نمشي) ثلاث مرات، ففي سبيل الوصول إلى البعيد نتخذ المشي كوسيلة، كما تكررت لفظة (حكمتنا) مرتين، ففي أثناء المشي للبحث عن المعنى تتضج حكمتنا، فقد شكّل لنا التكرار تسلسلا في الأحداث والوقائع، فهذه القصيدة تصوّر لنا حالة نفسية حزينة بلغة تراجيدية حزينة، إذ الإحساس بالتكرار الذي يسود في النص لم يذكر(الحزن) أو (الألم) إلا أن ذلك يبدو واضحا من نبرة الشاعر(نمشي....ولا نصل) و (هو السراب دليل الحائرين) و(التيه يكتمل) و(كي لا يتعب الأمل) فكل هذه العبارات تشكل حالة التيهان، فالتيه لديه قد اكتمل ولابد أن لا يتعب الأمل لان النهاية ما تزال مفتوحة ومن أمثلة ذلك أيضا ما يكرره في قصيدة: " وجوه الحقيقة " [1]

ألحقيقةُ أُنثى مجازيّةٌ

حين يختلط الماءُ والنارُ

في شكلها

والحقيقةُ نسبيّةٌ

حين يختلط الدمُ بالدمِ

في ليلها

والحقيقةُ بيضاءُ ناصعةٌ

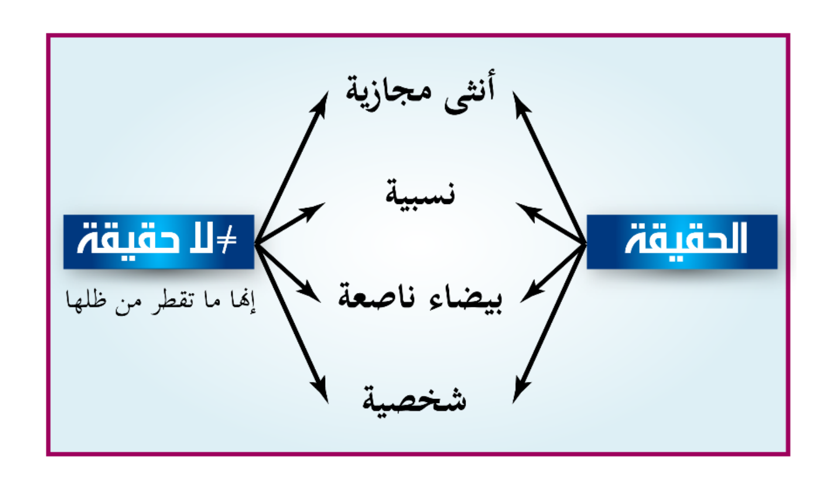
حين تمشي الضحيِّةُ

مبتورةَ القَدَمَيْنِ

1-الديوان، ص135.

على مهلها
و"الحقيقة شخصيَّةٌ"
في القصيدةِ
لاهِيَ ما هِيَ
أو عكسها
إنها ما تقطَّر من ظلِّها!

لقد تكررت لفظة (الحقيقة) خمس مرات في هذه القصيدة ولعل الشاعر يريد من وراء هذه اللفظة بيان أن الحقيقة وجوها عدة وقد خصص لكل مقطع وجها منها كما يوضحه الشكل الأتي:



فقد شكّلت(الحقيقة) نواة النص والعنصر المُهيمن فيه، والنص في تعالق دلالي مع العنوان وناتج عنه، وتتضح لنا من خلال النص تلك التناقضات (الحقيقة أنثى مجازية) فلفظة الحقيقة تناقض لفظة مجازية، وكذلك (الحقيقة: حين تمشي، ومبتورة القدمين) و(الحقيقة: لا هي، ما هي)، لذلك كان التكرار مرشدا لهذه الثنائيات الضدية، لهذا عدَّ هذا العنصر نواة النص لما يحمله من إيحاءات ودلالات خفية والتي على «القارئ المنتج الكشف عن المعنى المستور المتولَد من علاقات النص، وتفاعلها داخل شبكة معقَّدة ومنظَّمة»[1]،هذا القارئ وبعد مروره بكل تلك المقاطع والتكرارات يصطدم في نهاية القصيدة بتغييب الحقيقة، وان كل ما مر به هو

1-عبد القادر الرباعي، **جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص3.

عكسها أو ما تقطر من ظلها ولعل هذا الأخير هو المرئي منها حين تكون هي مغيّبة، فبمقدار ما يمتد الظل تختفي الذات، وبمقدار ما يضاءل تبرز، بمعنى أن العلاقة بين الذات وظلها علاقة عكسية تماما [1].

كما نجد هذا النمط من التكرار في قصيدة " غريبان " [2]

يرنو إلى أعلى...

فيبصر نجمة.... ترنو إليه

يرنو إلى الوادي...

فيبصر قبره...يدنو إليه

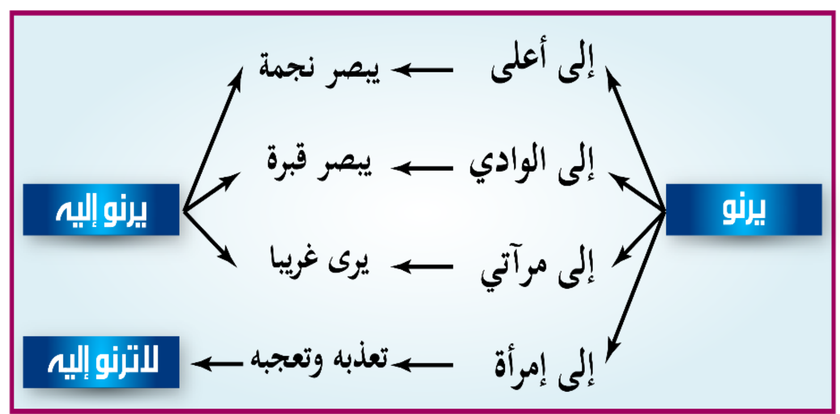
يرنو إلى امرأة....

تعذبه وتعجبه....ولا ترنو إليه

يرنو إلى مرآته....

فيرى غريبا مثله....يرنو إليه

شكل تكرار الفعل المضارع "يرنو" حضورا فاعلا في هذا النص، «ويبدو أن الفعل إذا تكرر في المقطع الواحد أو في القصيدة كلها، فحتما هناك غرض أو معنى يؤديه هذا التكرار، ومثله في شعر درويش بين لا يخرج –غالبا– عن غرض و احد هو تكثيف المعنى في المقطع أو القصيدة» [3] فالفعل يرنو تكرر ثماني مرات، يكاد حضوره يكون ثابتا في كل سطر، هذا ما يبينه الشكل الآتي:



1–خالد عبد الرؤوف الجبر، غواية سيدورى، **قراءات في شعر محمود درويش**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص88.

2–الديوان، ص56.

3–فهد ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، ص 88.

يتضح من الشكل أن تكرار الفعل بنغمة موسيقية واحدة شكل بمثابة المحرك في القصيدة، يحمل الكلمة دلالات جدية في كل مرة، ففي هذه القصيدة «لا يكاد الشاعر ينصرف عن توضيح أن ثمة صوتين يتعايشان في ذاته»[1] فالعنوان نفسه يدل على إِثْنَيْنِيَة تقتسم الجسد لتتعايش فيه روحان كلتاهما غريبة عن الأخرى[2]، وهذا الفعل المضارع عمل على تكثيف الدلالة، واللافت للنظر أن الشاعر حين يرنو إلى (أعلى، الوادي، المرأة) فيرنو إليه الطرف الآخر وكلها أشياء غير حسية انه حين يرنو إلى امرأة تعجبه وتعذبه فتحدث المفاجأة بان لا ترنو إليه وهذا يجسد علاقة الشاعر بالمرأة، فالمرأة دلالة على الحياة فهي تملأ الحياة بهجة و فرحا وفقدانها هو فقدان الحياة، وهنا تتجسد فاعلية التكرار عند محمود درويش حيث يخرجه من رتابته ويجعله حقلا مهما لاشتغال المعنى.

ومن أمثلة التكرار اللفظي أيضا نجد قصيدة **"حياء"**:

بحياء، أنظر إلى طاسة الشحّاذ.

بحياء، أستمع إلى أغنية قديمة من أسطوانة مشروخة.

بحياء، أشمّ عطر وردة ليست لي.

بحياء، أتذوق طعم التوت البري.

بحياء، أحك أحد أعضائي

بحياء، أستعمل حواسي الخمس. بحياء، أطيع حاستي السادسة.

بحياء، أحيا، كما لو كنت ضيفاً على غجريّ يتأهب للرحيل.

إن تكرار الجار والمجرور حاضرا هنا منذ البداية وقد سمح هذا التكرار بتوالد الصور والأحداث، وسمح بتنوع الأفعال (انظر، أشم، استمع، أتذوق، احك) والملاحظ على هذه الأفعال والتي يقوم بها الشاعر بحياء أنها كلها تتعلق بالحواس الخمسة وأردف هذه الأبيات بالحاسة السادسة، فالحواس هي التي تمكن الإنسان من الاتصال ببيئته ومجتمعه، فيرى الألوان والصور بالرؤية، ويتعرف على الروائح بالشم، وعلى الطعم بالتذوق وعلى طبيعة الأشياء باللمس، غير أن الشاعر في هذه القصيدة خرج

1-خالد عبد الرزاق الجبر، غواية سيدروى، ص249.

2-م ن/ ص251.

على نمط المألوف فوظف الحواس لإثارة الدهشة، فهو يستعمل حواسه "بحياء" وكأنها ليست له وتأويل ذلك أنه يفتقد الحرية فالوردة مثلا ترمز إلى الوطن فهو يشمها بحياء وهي ليست له لأن هذه الوردة مغتصبة من العدو، ويختتم الشاعر قصيدته بالرحيل والذي يقترن بالموت، فثنائية الحياة والرحيل تجسّد لنا ثنائية الموت والحياة.

ومن ثم نصل إلى أنّ محمود درويش يلجأ إلى تكرار الكلمة داخل القصيدة إما لتأكيد فكرة ما، أو لتكثيف المعنى وتحميل اللفظة المكررة شحنات دلالية أخرى لكنها تبقى مشدودة إلى أصل واحد، لتظهر داخل النص كأنها نسيج متجانس.

3.2.1-تكرار العبارة:

لا يقتصر التكرار في الشعر المعاصر على تكرار الحرف والكلمة، بل يتجاوز ذلك في كثير من الأحيان إلى تكرار العبارة، حيث غدَا «مظهرًا أساسيا في هيكل القصيدة، ومرآة تعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر وإضافة مُعينَة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور[1]، وهذا النوع من التكرار أشد تأثيرا من النمط السابق إذ يرد في صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها، وحينما يتخلل نسيج القصيدة، يبدو أكثر التحاما من وروده في موقع البداية[2] فتكرار العبارة يأخذ أشكالا مختلفة، فقد يكون متتابعا، كما قد يكون متفرقا، فقد يفتتح الشاعر قصيدته بمقطع ويختتمها به، حيث تبدو منغلقة البناء، وقد تتكرر العبارة في شكل حلقات ممتدة تديم النمو والحركة عبر مقاطع القصيدة فتتحرك عناصر الحدث بمَوْجات حلزونية تؤدي دورا كبيرا في البناء النموي والدلالي[3]، وفي ديوان" أثر الفراشة "عمد الشاعر إلى تكرار العبارة بأشكال مختلفة فنجد مثلا في قصيدة "أثر الفراشة" أنَّ الشاعر افتتح قصيدته بنفس العبارة التي اختتمها بها وهي:

أثر الفراشة لا يرى.

أثر الفراشة لا يزول.[4]

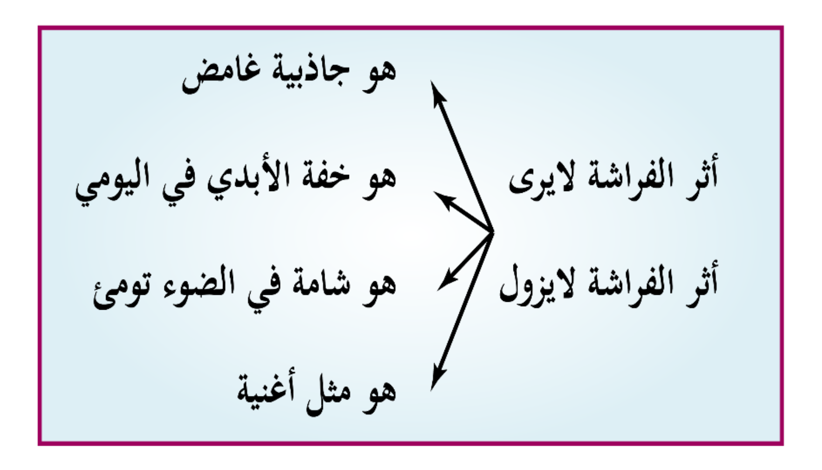
1-فهد ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، ص40.

2-حسن الغرفي، **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، ص85

3- م.ن/ص86،87.

4- الديوان، ص131.

إن هذا النوع من التكرار من شأنه أن يُحيل القصيدة هندسيا إلى حلقة دائرية تؤدي إلى تكوين بنية نصية متماسكة لفظا ومعنى[1]، مما يجعل المعنى مسترسلِا من أول بيت إلى آخر بيت ونمثل ذلك بالشكل الآتي:



فتكرار البداية والنهاية هذا، شكّل انتشارًا للعبارة في النص وتناسُلا، فدرويش يرى في الفراشة دلالات أخرى غير تلك المألوفة فقد تكون الفراشة الزوجة أو الأخت أو الكتابة؛ لأنَّ للكتابة أيضا أثرا لا يرى، وقد تمثّل الفراشة الجمال والرقة كما تحيل إلى الطيش والحمق والتهور، فهذه اللفظة تحيلنا إلى عديد من الحقول الدلالية؛ غير أن المتصفح لقصائد هذه المجموعة وربطها بمدلول العنوان يجد أن "أثر الفراشة" حاضر في العديد من القصائد بمعنى أن الأشياء التي تبدو بسيطة وهامشية قد ينجم عنها أحداث كبرى، فهذا المعنى ينسجم مع عديد من قصائد الديوان، التي جاءت لتطرح أسئلة كبرى عن الكون، والحياة، والموت والذات والوجود والعدم، إنها قصائد مسكونة بالحيرة والتساؤل، والرغبة في الكشف من خلال التأمل والوقوف وأمام الأشياء التي تبدو عابرة، والنّفاذ في صوتها الداخلي[2]، فهذا التكرار أسهم في تلاحم بنية القصيدة وترابطها.

كما نجد الشاعر عمد إلى تكرار العبارة في قصيدة " إن أردنا " [3]

سنصيرُ شعباً، إن أَردنا، حين نعلم أَنّنا لسنا ملائكةً،

1- محمد عبد الله القاسمي، **التكرارات الصوتية في لغة الشعر**، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010، ص1.

2- عمر العامري، **قراءة في أثر الفراشة**، ص1.

3- الديوان، ص93.

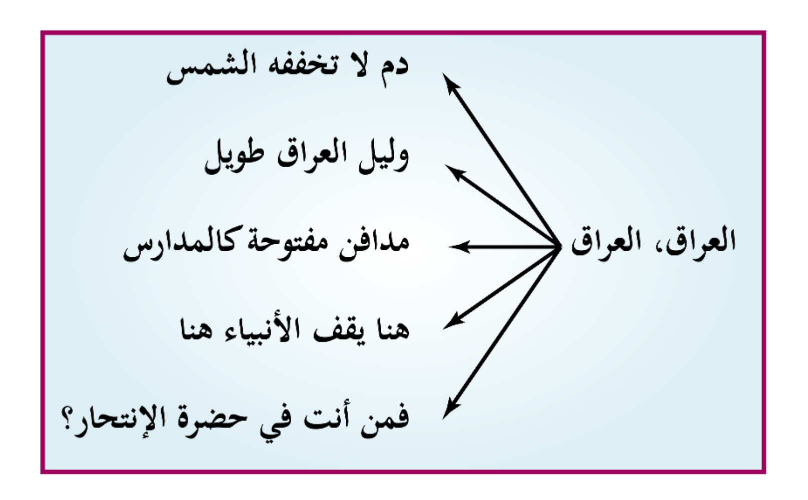
وأنَّ الشرَّ ليس من اختصاص الآخرينْ.
سنصير شعباً حين لا نتلو صلاة الشكر للوطنِ المقدَّسِ،
كلما وجد الفقيرُ عشاءَهُ
سنصير شعباً حين نشتم حاجبَ السلطان والسلطان،
دون محاكمة.
سنصير شعباً حين يكتب شاعرٌ وصفاً إباحياً لبطن
الراقصةْ.
سنصير شعباً حين ننسى ما تقولُ لنا القبيلة...حين
يُعْلي الفرد من شأن التفاصيل الصغيرةْ.
سنصير شعباً حين ينظر كاتبٌ نحو النجوم، ولا يقول:
بلادنا أَعلى...وأجملْ!
سنصير شعباً حين تحمي شرطةُ الآداب غانيةً وزانيةً من
الضرب المبرِّح في الشوارعْ!
سنصير شعباً حين لا يتذكَّرُ الفردُ الفلسطينيُّ رايته سوى
في ملعب الكرة الفسيح، وفي مسابقة الجمال،
ويوم نَكْبَتِه فقطْ
سنصير شعباً، إن أردنا، حين يؤذن للمغنِّي أَن يرتِّل آية
من ((سورة الرحمن)) في حفل الزواج المُخْتَلطْ
سنصير شعباً حين نحترم الصواب، وحين نحترم الغَلَطْ!

فتكرار العبارة هنا أظهر القصيدة وكأنها مكونة من أحد عشر(11) دائرة مثلت كل دائرة فيها فكرة مستقلة في معناها مرتبطة مع غيرها في النسيج العام، وما كان لنا أن نقف عند حد الدائرة لولا العبارة المكررة[1] (سنصير شعبا) والملاحظ أن هذه القصيدة تعكس حالة من السخرية والتهكم الممزوجة بالألم والحسرة والمرارة على شعبه وعلى بلده، وما أكَّد لنا ذلك عبارة (سنصير شعبا حين لا يتذكر الفرد الفلسطيني رايته سوى في ملعب الكرة الفسيح)، فالشاعر يحاول أن يدفع قارئه إلى التفاعل معه ومشاركته مرارة التجربة وهذه العبارة توضح طمس الهوية الفلسطينية وسلبها لدرجة عدم اعتبارهم

1- فهد ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، ص102.

شعب؛ لأنّ المحتل سلب منهم هذا الحق، فالشاعر في هذه القصيدة يتحدث بلسان عدوّه وما يريده أن يكون حتى يمنح له ولمجتمعه صفة الشعب لهذا فالشاعر اختار عبارات السخرية بعناية لأنه لو تكلم بلسان فلسطيني لجسد صورة المقاومة والصمود والموت بشرف من أجل القضية والوطن، فهذا التكرار أدى إلى تكثيف المعنى لأقصى درجة ممكنة، وذلك لإثارة القارئ ودفعه للتفاعل معه، هذا التفاعل الذي يقوم أساسا على التأويل، والمرتبط بالتواصل بين الشاعر والمتلقي من أجل تفجير الدلالات الخفية.

ومن أمثلة تكرار العبارة أيضا ما نجده في قصيدة ليل "العراق الطويل"[1] غير أن تكملة العبارة تختلف من مقطع إلى آخر، لذا سنورد العبارات التي يستهل بها الشاعر مقاطع القصيدة نظرا لطولها؛ لبيان نمط هذا التكرار في الشكل الآتي:



يتضح من خلال هذه الأبيات أن الشاعر يتجرع كأسا مرا مما حدث في العراق من حرب ودمار، صوّر لنا الموت في العراق بشتى الصور (القتيل العراقي، قتلى يصلون، أمواتنا الساهرين، مدافن مفتوحة، الضحايا شظايا، القتيل...) حيث يضع المتلقي أمام مشهد مسرحي مأساوي يصوّر فيه التصفية الجسدية للشعب العراقي وقد كان التكرار في بداية هذه المقاطع بمثابة الصرخة الحارقة التي تهدف إلى إيقاظ الجماهير العربية للنهوض بأمتها.

1- الديوان، ص189.

من خلال ما سبق نصل إلى أن التكرار بأشكاله وأنماطه المختلفة، شكّل أحد المرتكزات الضوئية في القصيدة الدرويشية التي تستدعي التأويل، ويلجا إليه الشاعر لتأدية أغراض دلالية أكثر منها جمالية فقد كان وسيلة لتكثيف المعنى، وشكّل قوة ضاغطة على المتلقي للإحساس بحدة الصراع الذي تعانيه شخصية الشاعر، فالمعاناة والألم بدت واضحة في كل أنفاسه الشعرية في هذا الديوان، وكأنه في كل تكرار يذكّر المتلقي بتلك المعاناة، إضافة لما شكّله هذا التكرار من ترابط بين أجزاء النص.

2-تأويل الرمز:

يعد الرمز ظاهرة بارزة في الشعر المعاصر، يتَّخذه الشعراء للتعبير عن تجاربهم وآرائهم، فالشاعر يندمج في الأشياء والأحداث ويضفي عليها أحاسيسه ويخرج لنا عن طريق اللغة، ألفاظًا يشكِّلها تشكيلا جماليا باستخدام الرموز، تكتسب من خلاله كلمات اللغة -خاصة الحسيّة منها- دلالات جديدة حسيّة ومعنوية، فيكون تأثيرها أسرع وأنفذ، فبما أنَّ اللغة الشعرية لغة مجاز، فهي لغة رمز بامتياز لأن الشعر يقوم أساساً على الإيحاء دون التصريح.

وللإحاطة بمفهوم الرمز، نعرِّج إلى معناه اللغوي والاصطلاحي، وتأثيره على النصوص الشعرية من خلال شحن لغتها بالدلالات التي تستدعي التأويل.

1.2-الرمز لغة واصطلاحًا:

ورد في لسان العرب مادة(رَمَزَ) والرمز معناه «تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم».[1]

وقد ورد هذا المعنى في قوله تعالى مخاطبا زكرياء عليه السلام: ﴿قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّيَ ءايَةً قَالَ ءايَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ الاَّ رَمْزًا﴾آل عمران(41)

«أي إشارة لا تستطيع النطق مع أنك سويٌ صحيح».[2]

ويعود أصل كلمة "رمز" ومعناه إلى «عصور قديمة جدًا فهي عند اليونان تدل على قطعة من فخار وخزف تُقدَّم إلى الزائر الغريب، علامة على حسن الضيافة».[3]

1- إبن منظور، **لسان العرب**، م5، ص365(مادة رمزً).

2- إبن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ص318

3- ناصر لوحيشي، **الرمز في الشعر لعربي**، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2011، ص9.

أما اصطلاحا فهو «كلّ ما يحلّ محلّ شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة، وإنما بالإيحاء، أو بوجود علاقة عرضية متعارف عليها، وعادةً ما يكون الرمز بهذا المعنى ملموسًا يحلُّ محلّ المجرّد كالرموز الرياضية مثلا: التي تشير إلى أعداد ذهنية، وهناك وجه أكثر تعقيدا للرمز وهو الشيء المحسوس الذي يشير أو يوحي عن طريق تداعي المعاني إلى ملموس أو مجرّد، كغروب الشمس مثلا الذي قد يدعو إلى التفكير في حالات الضعف والسكينة والشيخوخة والفناء».[1]

ويعرفه **أدونيس** بقوله: «اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو العقيدة التي تتكوّن في وعي القارئ بعد قراءة القصيدة...إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالمًا لا حدود له».[2] كما عرَّفه عز الدين اسماعيل بقوله: «هو أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف الجديد وتحديد أبعاده النفسية، فينبغي تفهُّم الرمز في السياق الشعري، أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها».[3]

فقد تحوَّلت لغة التعبير الشعري من وصف العالم الخارجي، إلى وصف عالم الشاعر الداخلي، باستخدام لغة تعبيرية مكثّفة لتلك المشاعر بدلا من الوصف المادي، الذي يعتمد على لفظ التشابهات والتماثلات مما أدى إلى انبثاق تشكيلات تعبيرية متواكبة مع التغييرات[4]، فالرمز عمل ذهني تشترك فيه طاقات باطنية في ذات الشاعر الذي يتخّذ الرموز محاولة للتعبير عنها.[5]

انطلاقا من هذا المعنى يهدم الرمز «القوانين والعلاقات الدلالية ليخلق علاقات جديدة وسياقات لغوية غير معهودة، لأجل إثارة المتلقّي؛ لأنّ النص الأدبي

1- محمد كعوان، **التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر**، دار بهاء الدين، الجزائر، ط1، 2010، ص28.

2-أدونيس، **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ط3، 1980، ص160

3-عمر أحمد الربيحات، **الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**، دار اليازوردي العلمية، عمان، الأردن، 2009، ص28.

4-رجاء عيد، لغة الشعر، **قراءة في الشعر العربي المعاصر**، منشأ المعارض، الإسكندرية، ج.م.ع، 2003، ص65.

5- م ن/ص 166.

بحاجة لاستكمال جميع وظائفه، ولعلّ الوظيفة التأثيرية هي أجلّ تلك الوظائف»[1] وهو بذلك يتخطى لغة التواصل إلى رؤية دلالية جديدة تستمد قدرتها الإيحائية من تجاوزها للواقع.

«وبما أن الرمز يفتح على اللانهاية ويقدّم زخمًا دلاليا متعدّدًا، فإن التأويل يُعَّد من ضروراته فحيثما يوجد الرمز يتطلب فِعلاً تأويليا، لأن الترابط بينهما هو من طبيعة الرمز وخصوصياته، كما أن الضرورة التأويلية لا تنبع من النص بوصفه نصًا متفتحًا يدعو إلى التأويل، وإنَّما تنبع من رغبة المتلقي في ذلك.»[2]

2.2-الرمز في الديوان:

إن الشعر لا يشير إلى حد معلوم، وهو يشير إلى الشعر نفسه مهما احتوى من الألغاز والرموز، وهو شيء غير مصرح به لقوّته التداخلية وعدم استقراره، فليس بالإمكان الإمساك به خارج لحظته وضمن مناخه[3]، فالشاعر أثناء الخلق لا يحتمل بقاء الأشياء في مخيلته إلى أمد غير منظور، دون التوصل إلى إيجاد العلائق المتوافقة بين صوره المطربة من الألوان والإشارات والرموز التي تُخفي خلفها كثيرا من الظن المبني على قناعة بالوجود وقناعة بالتماسه[4]، لذلك يمكن القول بأن التأويل ينبع من طبيعة النص، وينفتح على دلالات أخرى مصدرها المرجع الذي يُحيل عليه النص.

لما أصبح الرمز لصيقا باللغة الشعرية ويرتبط بالتفرد والخلق المتجدد، مما يجعل الفعل الشعري فعلا حيويا مثيرًا، يغرى القارئ ويجذبه إليه، للغوص في سراديبه والإبحار في دلالاته بما يتيحه التأويل من إمكانيات، للوصول إلى الفكرة التي يقبلها النص.

1- محمد كعوان، **التأويل وخطاب الرمز**، ص89.

2- م ن/ ص229.

3- قيس مجيد المولى، **مُخيّلة النص، اشتغال آخر للمعنى**، دار الينابيع، سوريا، دمشق، ط1، 2009، ص96.

4- م ن/ ص231.

واستنادًا لما تقدَّم أمكننا عدّ خطاب "**أثر الفراشة**" خطابًا رمزيا ومجالا قرائياً فعَّالا؛ لما يحتويه من رموز خلقت لنا فضاءات تأويلية، كيف لا، ومحمد درويش في حد ذاته رمزٌ، فقد كان «الرمز الحقيقي لمعنى الوردة والبندقية، ومعنى الإنسان، ومعنى الصدق والصمود، والإزدهار في عصر الإنكسار»[1]، وفي ديوان "**أثر الفراشة**" نجد حضورًا كثيفًا للرموز والتي تدور حول واقع عدائي لا يجد الشاعر معه انسجامًا، يقول صلاح فضل: «استطاع محمود درويش الماهر من مباشرة السياسة في قصائده، على الرغم من أنَّ القارئ تعوَّد دائمًا على تفسيره وفهمه في ضوئها، فإنه كان يجتهد في تجديد مساراته وابتكار دروبه و أساليبه، غير أنّ ما أنقذ شعره من عملية الرمز الخفي والتجريد البعيد هو حفاوته بالإشارات الدالة، الكافية، لكي ينفتح القارئ على فنون التأويل الخصيب والتذوق الجمالي الممتع لإبعادها».[2]

لهذا عُدَّ محمود درويش من الأعلام البارزين في المضمار، «فقد استخدم الرموز ووظائفها توظيفا فنيا نموذجيا، إذ أعطى الرمز دلالته التاريخية تارة وإعطاء دلالة رمزية مخالفة تارة أخرى، ومن الملاحظ أن بعض الرموز شكَّلت لدى محمود درويش هاجسا ارتباطيا بقضيته العامة(فلسطين) وبنفسيته الخاصة».[3]

وعليه سنتناول في هذا المبحث حضور الرمز في الديوان، انطلاقا من كون هذا الرمز أخذ أشكالاً عدة لا حصر لها، حتى آلت جل مفردات هذا الديوان إلى رموز، ولما كان عدد الرموز كبيرًا، اقتصرنا على الرموز المُهَيْمِنَة في هذا الخطاب، خاصة المتفتحة على دلالات متعددة، ومن هذه الرموز: الفراشة، الحجر، النهر، اللون (الأخضر، الأصفر، ...)، الشجر، الحمام... حيث وظفها الشاعر وأكسبها دلالات ومفاهيم خاصة تتماشى وتجربته، ويمكننا تقسيم هذه الرموز في الحقول الدلالية الآتية:

1- عبد الحليم حمود، محمود درويش، **حناجر تلتقي لتكتمل الصرخة**، دار البحار، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص99.

2- عبد الحليم حمود، **حناجر تلتقي لتكتمل الصرخة**، ص99.

3- عمر أحمد الربيحات، **الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**، ص45.

حقل الطبيعة: ويشمل الدوال الآتية:

الحجر، الشجر، الماء (البحر، النهر، الوادي)، الجبل، الأرض، السماء.

- **حقل الطيور:** ويشمل الدوال الآتية:

الحمام، الفراشة، النسر، البعوضة، الكناري.

- **حقل الألوان:** ويشمل الدوال الآتية:

الأخضر، الأصفر، الأبيض، الأحمر.

- **حقل النبات:** ويشمل الدوال الآتية:

الأشجار (الصفصاف، السرو، الصبَّار)، الأزهار (النرجس، عبَّاد الشمس)، الورود.

1.2.2-حقل الطبيعة:

للطبيعة في شعر محمود درويش حضورًا بارزًا، حيث يتّخذ من الرمز الطبيعي أداة يخلع عليها عواطفه ويصبغ عليها واقعه الراهن وأمله المنشود، والحق أن« محمود درويش نجح إلى حد بعيد في تطويع الطبيعة في شعره؛ إذ لم تعد الحاجة ملحة إلى ديكور من الأجواء الطبيعية الحالمة التي تمهّد للحدث بعدها، بل العكس هو الملاحظ في شعره، فقوة الصدمة وشدة التأثّر بالحدث جعلت الطبيعة في أكثر الأحيان تابعا للحدث لا ممهدًا له فتحمِل ضلاله بدل أن كانت تلقي بظلالها عليه، ممثلة بذلك حالة انفعالية تعبّر عن انعكاس الواقع على الذات وصراع الذات مع الواقع»[1]، فالطبيعة هي الأرض بجبالها وسمائها وأنهارها و...فهي الوطن الذي يشكل محور الصراع وجوهر المأساة، ودرويش من الشعراء الفلسطينيين الذين أعطوا للأرض النصيب الأوفر من أشعارهم، وقد ظهرت بشكل مخالف للمألوف، مكثّفة ومحمّلة بدلالات جديدة، يقول درويش في قصيدة "أنت منذ الآن أنت" [2]

جرت أعشاب كثيرة في الوديان والأنهار

ونبتت أعشاب كثيرة على الجدران. أمَّا

النسيان فقد هاجر مع الطيور المهاجرة....

1-فهد ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، ص139.

2-الديوان، ص277-278.

□

جبل وبحر وفضاء، أطير وأسبح، كأني

طائرٌ جوّ-مائي- كأني شاعرا

□

جمال الطبيعة يهذّب الطبائع، ما عدا طبائع مَنْ

لم يكن جزءً منها-الكرمل سلام-والبندقية نشاز

حاول الشاعر في هذه المقاطع من القصيدة توظيف عناصر من الطبيعة فذكر الوديان والأنهار والأعشاب، والجبل، ... غير أنّ هذه العناصر الطبيعية جاءت مقترنة بالنسيان والهجرة، وكأن الرحيل بالنسبة لهذا الشاعر قدر لا مفر منه، ويُقرّ الشاعر بأن جمال هذه الطبيعة يخلق تهذيبا للنفوس وهي إشارة ضمنية إلى أبناء الوطن، واستثنى من هذا التهذيب (الآخر، الدخيل) في علاقة تنافر بينه وبين هذه الطبيعة بما توحيه؛ لأن هذا الوطن هو جزء لا يتجزأ من هوية كل فرد فلسطيني.

تضطلع الرموز الطبيعية في الديوان بدورٍ بارزًا ومن أكثرها حضورًا:

أ-البحر:

يثير البحر في الغالب صورة رمزية توحي بالقوة والعظمة والغُموض، وهو من العناصر الطبيعية التي وردت بكثرة في الكتابات الإبداعية المعاصرة، ولكنه لم يتقوقع في مدلول واحد، بل حمل دلالات متباينة تبعًا لتجربة كل شاعر[1]، وقد تعدّدت استعمالات الشاعر لدال البحر غير أنّ أغلب دلالاته هي الثورة والغضب يقول:

الكرمل في مكانه السيّد...ينظر من علٍ إلى

البحر، والبحر يتنهّد، موجةً موجةً، كامرأة

عاشقة تغسل قدمي حبيبها المتكبّر! [2]

يُصور لنا هذا المقطع جبل الكرمل العالي وهو يشاهد أمواج البحر المتراطمة وهي كما عبَّر عنها الشاعر " تتنهد" هذا الصوت الناجم عن الألم، ويضاعف الشاعر

1-رشيدة أغبال، **الرمز الشعري، لدى محمود درويش**، علامات، مجلة ثقافية محكمة، المغرب، ع26، 2006، ص150.

2-الديوان، ص276.

من كثافة هذا الرمز بتشبيه هذا المنظر بالمرأة العاشقة التي تغسل رجلي حبيبها المتكبّر، فيتعايش الرمزان ويتفاعلان لتشكيل صورة متباينة في ظاهرها، فاقتران الجبل بالرجل المتكبّر دليل على تحرر البحر من قوته وعظمته أمامه وتوظيف استعارة تنهُّد أمواج البحر يحمل مدلول المعاناة والكسرة والألم التي يواجهها أصحاب الأرض في مواجهة العدو الظالم.

ومن القصائد التي يتكرر فيها رمز البحر قصيدة "أعلى وأبعد"[1]، يقول الشاعر:

رطبٌ هواء البحر

عذبٌ شدو عصفورٍ على الشباكِ.

هذا ما تبقى من كلامِ الحلمِ....

حين صحوْتُ، عند الفجر، قلتُ.

لعلَّ لا وعيي البريء يفضِّل الإيقاع.

في هذا المقطع يتخلى البحر عن ميزاته الأصلية وهوائه الرطب ليصبح حلمًا، فهذا المقطع بمثابة دعوى للقارئ كي يتأمل هذا الحلم، وهذا الرحيل وبتحليل وتأويل المعنى نجد أن الشاعر ربط رحيل البحر بغياب شدوِ العصافير على الشبابيك وهذا يدل على غياب العيش في كنف الحرية، لهذا اتجه إلى الحلم لأنه هو الذي يمكّنه من الحرية ويمنحه الأمل بفجر جديد.

ب-الحجر:

يحتل الحجر مكانة هامة في الشعر الفلسطيني، حيث أشترك في توظيفه الشعراء الفلسطينيين كافة، والحجر في شعر محمود درويش عنصر له أبعاد سياسية ووطنية، فالحجر رمز المقاومة الفلسطينية، وسلاح الفلسطيني المناضل، فالحجر عامة يحمل دلالة القسوة والصلابة، كما يدل على أداة بدائية للمقاومة، غير أنّ توظيف محمود درويش للحجر في قصيدة " ليتني حجر"[2] بدا مختلفا يقول الشاعر:

1-الديوان، ص236.

2-الديوان، ص23.

لا أحنُّ إلى أي شيءٍ
فلا أمسي يمضي، ولا الغدُ يأتي
ولا حاضري يتقدَّمُ، أو يتراجعُ
لا شيء يَحْدُثُ لي!
ليتني حجرٌ-قلتُ-يالَيْتَنِي
حجرٌ ما ليَصْقُلَنِي الماءُ
أخضرٌ، أصفرٌ... أُوضَعُ في حُجْرةٍ
مثل منحوتةٍ أو تمارين في النحت
أو مادة لانبثاق الضروريّ
من عبث اللاضروري...
ياليتني حجرٌ
كي أحنَّ إلى أي شيء

إنّ محمود درويش في هذه القصيدة يتمنى لو أنه حجر، ويخبرنا في بداية هذه القصيدة بأنه لا يحن إلى أي شيء، لأن الحجر لا يحس بما يحس به الإنسان، فتمنّى الشاعر لو أنه حجر؛ لأنه ليس لديه رأي فالرأي عند من يحكمه فهو مسيَّر لا مخيَّر، فلا أمسه يمضي، ولا غده يأتي ولا حاضره يتقدم أو يتراجع، فهو في حالة جمود، كما يدلّ على الصمت العربي الذي لا يحرّك ساكنًا تجاه ما يحدث في فلسطين، وكأن قلوبهم من حجر.

يبدو من خلال هذه القصيدة، وكأن الشاعر مفتون بالجمع بين المتناقضات التي ينفي كل منها الآخر نفيا قاطعا حيث يقول في نهاية القصيدة "ليتني حجر"، كي أحِنَّ إلى أي شيء، فالشاعر في البداية لا يحن إلى أي شيء ويتمنى لو أنه حجرًا وفي النهاية يتمنى لو أنه حجر حتى يحن إلى أي شيء، هل أصبح الحجر أحنُّ من الإنسان؟ أم أن الإنسان أصبح أقسى من الحجر؟

ربما ذكرتنا هذه القصيدة بقوله تعالى: ﴿ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِّن بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ اشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الانْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاء وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللّهِ وَمَا اللّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُون﴾البقرة(73).[1]

فمحمود درويش وظف رمز الحجر بوصفه رمزا دالا على التشيُّء والإغتراب وهذا التوظيف ناجم عن الصراع العربي الصهيوني مما جعله يتواشج مع الحجر بدل العرب، نظرًا لوفاء الحجر ونضاله في الإنتفاضة الفلسطينية.

2.2.2-حقل الطيور:

يُعتبر رمز الطيور من أبرز الرموز حضورًا في ديوان "**أثر الفراشة**" حيث وردت أصناف مختلفة من الطيور منها، الحمام، النسر، الكناري... وقد ضمّ هذا الحقل أيضا الحشرات على أساس إشتراكها مع الطيور في الجناحين والطيران هو ذلك حتى لا نفردها بحقل مستقل، وسنمثل لكل من هذين الرمزين بنماذج من الديوان:

أ-الحمام:

يرتبط الحمام في دلالته العامة بالسلام، وما تفرضه هذه الدلالة من علاقات الوئام بين الشعوب، بعيدًا عن ضجيج الحرب والقتل، غير أن الحمام في شعر محمود درويش حمل أبعادًا دلالية جمالية، حيث أصبح الحمام تجريدًا للواقع وتجسيدا للذات، حين يتوحد الشاعر مع الحمام ويعبّر كل منهما عن الآخر فالحمام الذي يطير هو حلم السلام الذي يرواد الشاعر والذي يضيء وينطفئ. ويقول الشاعر في قصيدته "**حمام**" [2]

رفٌ من الحمامِ يَنْقَشع فجأةً من خلل الدخان
يَلْمَعُ كبارقة سلمٍ سماوية، يحلّق بين الرماديّ
وفتات الأزرق على مِدِينَةٍ مِنْ رُكَامٍ، ويُذَكِّرُنا
بِأَنَّ الجمالَ ما زالَ مَوْجُودًا، وبأنَّ اللاموجود
لا يَعْبَثْ بنا تمامًا إذ يَعِدُنَا، أو نَظُنُّ أنَّه

1-البقرة/74.

2-الديوان، ص33.

يَعِدُنَا بتَجلّي اختلافه عن العدمِ، في الحربِ
لا يَشعُرُ أحدٌ مِنَا بأنّه مات إذا أحسَّ
بالألمِ. في الحَرْبِ يَسْبِقُ الألم، والألم هو النعمة
الوحيدة في الحَرْبِ، مِنْ حيّ إلى
حيّ مع وقف التنفيذ، وإذا خَالَفَ الحظُ أحدًا
نسيَّ مشاريعه البعيدة، وانتظر اللاموجود
وقد وُجِدَ محلِّقا في رفِّ حمام، أرى في سماءِ
لبنانِ كثيرًا من الحمام العابث بدخان يتصاعد
مِنْ جهة العدمِ.

يوظف الشاعر في هذه القصيدة الحمام وهو يغرد وسط الدخان، بين الرمادي لون الدخان والأزرق لون السماء، هذا الحمام يحلق فوق مدينة لحقها الدمار والقصف فغدت ركامًا، هذا الحمام الذي يطير هو حلم السلام، الأمان الذي يراود الشاعر والذي يلمع وينطفئ في حياة شعبه المنتظر لهذا السلام المتأرجح بين السماء والأرض، فهذا الحمام يبعث الأمل في الشاعر ويعده، فالشاعر والحمام متَّحدان ومنصهران، ثم يحلق بنا إلى سماء لبنان ليوظّف صورة الحمام ضمن نفس المشهد الدال على الحزن أو الضياع أو السلام المنشود.

ب-الفراشة:

«الفراشة نوع من الحشرات ذات أجنحة وألوان زاهية، اقترن اسمها بالجمال والرّقة، والطيش، كما كانت رمزا للخلود عند أفلاطون»[1]، والفراشة بمعناها القاموسي حشرة توصف بالحمق لأنها تقترب من النار فتحترق، ولا يستخدم محمود درويش في أشعاره هذا المعنى للفراشة؛ لأنه يرى فيها دلالات رمزية عديدة فقد خصَّها بعنوان الديوان "**أثر الفراشة**" وقد حمل في طيَّاته قصيدة بذات العنوان تقول[2]:

أثر الفراشة لا يرى
أثر الفراشة لا يزول

1-رشيدة أغبال، **الرمز الطبيعي في شعر محمود درويش**، ص154.
2-الديوان، ص131.

هو جاذبية غامض

يستدرج المعنى ويرحل

حين يتضح السبيل

فقد طوَّر الشاعر دلالة الفراشة في لغته لتصير رمزا مكثَّفا تتجاذبه عدة تأويلات، شحنته بطاقاتٍ إيحائية وإمكانات تعبيرية لاستيعاب التجارب الاجتماعية والنفسيَّة فالحدث مهما كان تافها وبسيطا إلا أنه لا يمرَ دون ترك أثر، لهذا التفت الشاعر إلى الفراشة وما تتركه من أثر لا يأبه له كثيرون، بأنها قد تؤدي إلى أحداث كبرى وثورات عارمة، وهذا المعنى نجده ينسجم مع عدة قصائد من الديوان.

ج-الكناري:

يُعد الكناري من الطيور الجميلة ذات الصوت العذب الذي يأسر الآذان، وقد عَنْوَنَ محمود درويش قصيدة من قصائده "**الكناري**" ويتوحّد معه فيصير الشاعر/الكناري يقول درويش: [1]

قَرُبَ ما سيكون

استمعنا إلى ما يقولُ الكناريُّ

لي ولك؟

الشّدْوُ في قفص ممكنٌ

والسعادة حين يغنّي

يُقَرِّبُ ما سيكونُ

غدا تنظرين إلى اليوم-أمس

تقولين كان جميلا

وكان قليلا

ولا تفرحين ولا تحزنين

غدًا، نتذكَّرُ أنَّا تركنا الكناريَّ

في قفصٍ، وحده

لا يغنّي لنا

1-الديوان، ص238.

بل يُغنّي لقناصة عابرين...

لقد وظَّف الشاعر هنا رمز الكناري في قالب يومئ بالتحدّي، فالكناري يقول إن الشدو والغناء في قفص ممكن، وهذا يعكس حال الفلسطينيّ الذي عليه ألا ييأس وأن يقاوم فالقفص قد يكون السجن والمنفى والحصار، فالشاعر يصورّ نفسه وشعبه في هذا الكناري المقيَّد في قفص المستعمر الإسرائيلي، غير أن هذا الحصار لا يُضعف صموده ولا يزعزع ثقته فهو يتطلع إلى أرضه المفقودة، ويتَّخذ الكناري من صوته سلاحًا في مواجهة القناصة لأنه لا يخاف المواجهة حتى وهو في قفصه.

3.2.2-حقل النبات:

لقد حضرت رموز النبات في هذا الديوان بشكل كثيف، ويمكننا تقسيم هذه الرموز إلى قسمين: رموز الأزهار ورموز الأشجار.

أ-الأزهار:

يتردد ذكر الأزهار في شعر محمود درويش على نحو واسع، فلم يترك شيئا من الرموز التي عرفها في فلسطين أو غيرها من بلاد إلا وذكره في شعره، أزهار الزنبق، والياسمين، والنرجس،...[1]، يقول محمود درويش في قصيدة "**وجهة نظر**"[2]:

الفارقُ بَيْنَ النَّرجس وعبَّاد الشمس،

هو الفرق بين وجهتي نظر، الأول ينظر إلى

صورته في الماء، ويقول: لا أنا إلا أنا.

والثاني ينظر إلى الشمس ويقول:

ما أنا إلا ما أعبد.

وفي الليل يضيق الفارق، ويتّسع

التأويل!

عمد الشاعر في هذه القصيدة إلى تشخيص زهرة النرجس، وزهرة عباد الشمس فهو الشاعر الفذّ الذي يبسط رؤاه وأفكاره بطريقة غير مباشرة ومشوّقة في الوقت

1-فهد ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، ص143.

2-الديوان، ص171.

ذاته، وفي هذا الاكتشاف الشعري–النثري فرصة لتعميق جدل الذات والآخر وتجديد أدواته تصعيدًا له من مستواه المرتبط بالأرض، إلى آفاقه الأرحب في السماء، إذ في الليل يتّسع التأويل وتتعمق الذات في نفسها أكثر فأكثر، فليس أفضل من الليل في تغطية الآخر وكشف الذات، وفيما تضيق العبارة، تتّسع الإشارة ويتمدد المعنى في المنفى ويعود المنفى صغيرا في زمن الوطن.[1]

ب–الأشجار:

إذا كانت الأزهار متكرِّرة في شعر محمود درويش، فالأشجار لا تقلّ كثيرًا عنها، دورانًا في شعره، إذ لم يترك شيئا من الشجر الذي رآه، أو حتى لم يره مما اشتهرت به أرضه إلا وذكره: أشجار الزيتون، والتين، والبرتقال، والصفصاف، والسرو، والصنوبر،... فجعلها كلها شاهدة على الأرض والذكريات.[2]

وتأتي شجرة الصفصافة في مواقف محمود درويش الغاضبة فيقول في قصيدة **صفصافة**[3]:

صفصافةٌ في ملتقى دربين–هل
جاء الشماليون؟ أم ذهب الجنوبيون؟
لا حرب هناك ولا سلامٌ، والسماء
نظيفة وخفيفة فوق المكان...
وقال لي، متأبطًا كرَّاسَهُ الشعريّ
هذا غريب هويَّتي

فالشاعر أراد أن يبيّن من خلال هذه الأبيات أن تمسّكه بوطنه هو الذي أعطاه الهوية، ورمز لهذه الهوية بالصفصافة الواقفة في مفترق الطرق وهو يتحدث بصوت الغائب ليجسد لنا ثنائية الأنا/اللاأنا، فالصفصافة حاضرة في الأمس واليوم

1–عبد الماجد عبد الرحمن الحبوب، **أثر الفراشة كأثر الغمام**، www.Soudan 16-08-2015 ,Forall. 15: 20.

2–فهد ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، ص153.

3–الديوان، ص207.

لأنها جزء من الأرض الفلسطينية كما هو جزء منها، فغدت الصفصافة هي الهوية والشاعر وهو الغريب.

وعن شجرة الزيتون يقول محمود درويش في قصيدة "**شجرة الزيتون الثانية**"[1]

شجرة الزيتون لا تبكي ولا تضحك

سيّدة السفوح بظلّها، تُغَطي

ساقها ولا تخلع أوراقها أمام عاصفة

ويقول في ذات القصيدة:

هي لون السّلام إذا احتاج السلام إلى فصيلة

لون.

إلا أن أحد

أحفادها-ممن شاهدوا عملية الإعدام رمى

جنديا بحجر، واستشهد معها، وعندما

مضى الجنود منتصرين، دفنّاه هناك: في الحفرة

العميقة-مهد الجدة. ولسبب ماء كُنّا متأكدين

متأكدين من أنّه سيصبح، بعد قليل، شجرة

زيتون...شجرة زيتون شائكة وخضراء

إن محمود درويش يبثّ في شجرة الزيتون رمزه وهويته، فهي تجسّد الأرض الفلسطينية الطاهرة بدماء أبنائها، فقد شحنَ هذا النص بدوال مركّزة تنمّ عن مكانة هذه الشجرة (أحفادها، حجر، جنود، الجدة، السلام،...) باعتبارها جزءًا لا يتجزأ من هذا المجتمع، فهي الشجرة التي زرعها أبناء الوطن ليُدفنوا تحتها وليصبحوا بعد قليل أشجار زيتون، فإذا دُفن الشهداء، يولد أبناء آخرين من جذورهم، حيث لا يبقى على أرض فلسطين إلا كل شيء أصيل فشكّل الزيتون رمز الثبات والدوام في الماضي والحاضر والمستقبل.

1-الديوان، ص205-206.

4.2.2-حقل الألوان:

شكّل اللون مرتكزًا في القصيدة العربية، واللون سرّ من الأسرار، ووسيلة للتعبير والفهم، فالمفردة اللونية تكاد تخلق لغة خاصة في النص الشعري؛ إذ تعدّ الألوان من أغنى الرموز اللغوية، ولم يقف عند حدود الدلالات البسيطة بل تجاوزها إلى لغة الإشارة اللونية المتعددة الدلالات (فكرية، سياسية، دينية،...) وهو بهذا شكّل تقنية ووسيلة لم يعد للشاعر بدّ من توظيفها.[1]

والشاعر محمود درويش من الشعراء اللذين يحسنون استخدام الألوان استخدامات مجازية لتوليد المعاني الرمزية والإيحائية، فقد يوظّف اللون بدلالاته الحرفية بصورة يسهُل تحديدها، وفي كثير من الأحيان يعدل تماما عن هذه الدلالة ليُدخل اللون في دلالة جديدة تستدعي التأويل، ومن بين الألوان البارزة في ديوان "**أثر الفراشة**"، الأبيض، الأحمر، الأخضر، الأصفر، غير أن ورود هذه الألوان كان بطرق متفاوتة.

أ-اللون الأبيض:

يرتبط هذا اللون عند معظم الشعوب بالطهر والنّقاء[2]، وفي العصور القديمة كان اللون الأبيض مقدّسًا ومكرسًا، لهذا عادة ما يمثّل المسيح في ثوب أبيض ولعل معنى الصفاء والنقاوة هو المقصود من اختيار اللون الأبيض عند المسلمين لباسا أثناء الحج والعمرة، وكفناً للميت.[3]

وقد ورد هذا اللون في شعر محمود درويش دالا على مختلف هذه المعاني، بيد أنّ اللافت والغريب، هو تكرار اللون بدلالة أخرى لم تأتِ على ما يُتوقع

1-طاهر محمود هزاع الزواهرة، **اللون ودلالاته في الشعر**، دار الحامد، عمان، الأردن، ط$_1$، 2008، ص18-19.

2-الديوان، ص238.

3-أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط$_2$، 1997، ص65.

من المعاني بل جاءت لاستحضار النقيض، وفق ثنائية من التضاد تفتح المشهد كله على السوداوية أو على التماهي اللامحدود.[1]

يقول محمود درويش في قصيدة "**ثلج**"[2]:

تكثّف الهواء الأبيض، وتباطأ وانتشر

كالقطن المنفوش في الفضاء، وحين لامس

جسد الليل أضاءه من كل ناحية، ثلج.

انقطع التيار الكهربائي، فاعتمدت على

ضوء الثلج لأهتدي إلى الممر

فقد استمد الشاعر من الطبيعة لون الثلج الأبيض الذي أنار له الطريق عند انقطاع التيار الكهربائي لأن هذا الانقطاع مؤشر من مؤشرات الموت والتشاؤم فشكَّل هذا اللون نقطة ضوء دالة على التفاؤل والاطمئنان ويوظف درويش هذا اللون في سياق اخر وبدلالة مغايرة في قصيدة "**البيت قتيلا**"[3]:

وتنكسر الصحون والملاعق والألعاب والاسطوانات.

والحنفيات والأنابيب ومقابض الأبواب والثلاجة

والغسَّالة والمزهريات ومرطبانات الزيتون

والمخللات والمعلبات كما انكسر أصحابها،

ويسحق الأبيضان الملح والسكر...

ففي هذه القصيدة استمدَّ اللون الأبيض دلالته من خلال السياق فنجد في هذا النص تكرارا لمظاهر الخراب والدمار (البيت قتيلا، تتمزق، تتكسر، تتناثر،...).

حيث وصف لنا الشاعر صورة البيت بعد القصف والدمار الذي حلَّ به، ووصل بدقة الوصف إلى الملح والسكر ونعتهما بالأبيضين فاكتسب هذا اللون دلالته حسب السياق العام لهذه القصيدة، وهي دلالة الحسرة والانكسار.

1-فهد ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، ص80.

2-الديوان، ص149.

3-م ن/ ص35.

ب-اللون الأحمر:

ارتبط اللون الأحمر منذ القدم بدلالة غلبت عليه وهي الإيماء إلى لون الدم، وما يعني من الصراع والقتل والموت[1]، وقد تجسَّدت هذه الدلالة في قصيدة: **البنت/الصرخة**[2]:

على شاطئ البحر بنت، وللبنت أهل

وللأهل بيت، وللبيت نافذتان وباب...

وفي البحر بارجة تتسلى

بصيد المشاة على شاطئ البحر

يسقطون على الرمل، والبنت تنجوا قليلا

لأن يدًا من ضبابْ،

يدًا ما إلهية أسعفتها، فنادت: أبي

يا أبي قم لنرجع، فالبحر ليس لأمثالها!

لم يُجبها أبوها المُسَجَّى على ظلّه

في مهب الغياب.

دمٌ في النخيل، دمٌ في السحاب.

يصور لنا الشاعر في هذه الأسطر الشعرية تلك الفتاة الغزيّة التي قُتل أهلها على الشاطئ، وتظهر الدماء الطائشة في النخيل وفي السّحابة لتثير في القارئ الإحساس بالحمرة المنتثرة هنا وهناك وكثيرًا ما يوظّف الشاعر في الديوان الدم، كنايةً عن كثرة القتل والاعتداءات والمجازر.

ج-اللون الأصفر:

يقترب الأصفر من البياض، ويُمثِّل الضوء ويرمز إلى الشمس كما يرمز إلى الذهب، وقد حظي اللون الأصفر بالنصيب الوافر في مفردات وتراكيب الشعراء، لما له من دلالات وإيحاءات، فقد دلَّت الصفرة على البؤس والألم والتعب، كما قد يعني

1-طاهر محمود هزاع الزواهرة، **اللون ودلالاته في الشعر**، ص43.

2-الديوان، ص17.

الموت[1]، وهي الدلالة التي ألبسها محمود درويش لهذا اللون في الديوان، حيث أفرد قصيدة بعنوان "**لون أصفر**"[2]:

أزهار صفراء تُوسِّع ضوء الغرفة، تنظر إلي
أكثر مما أنظر إليها، وهي أولى رسائل
الربيع، أهدتنيها سيدة لا تشغلها الحرب
عن قراءة ما تبقي لنا من طبيعة
متقشّفة، أغبطتها على التركيز الذي يحملها
إلى ما هو أبعد من حياتنا ألمهلهله...
أغبطتها على تطوير الوقت بإبرة وخيط
أصفر مقطوع من الشمس غير المحتلة
أحدّق إلى الأزهار الصفراء، وأحسّ
بأنها تضيئني وتُذيب عتمتي، فأخفّ
وأُشف، وأجاريها في تبادل الشفافية
ويغوني مجاز التأويل: الأصفر هو
لون الصوت المبحوث الذي تسمعه الحاسة السادسة.

لقد طغى اللون الأصفر في هذه القصيدة بدءا بالعنوان وتأتي مفردات هذه القصيدة (صفراء، أصفر) لتؤسس انفجارات عاطفية ودلالية، فالاصفرار يدل على المرض والموت والضعف[3]، كما أنّ هذه الأزهار الصفراء وهذا الخيط الأصفر في هذه الغرفة الضيّقة، توحي بدلالتها الرمزية على الحالة الكثيفة للشاعر والضعف الذي يسيطر عليه، واللافت للنظر في هذه القصيدة هو أن الشاعر استغواه مجاز التأويل للأصفر الذي يحيط به، فأوّله بأنّه لون الصوت المبحوح الذي تسمعه الحاسة السادسة، وهو صوت نبره محايد، صوت عبّاد الشمس الذي لا يغيَر دينه. وفي تأويل الشاعر لهذا اللون نجده ولدّ دلالات جديدة تماشيا مع الواقع السياسي الذي يعيشه المجتمع الفلسطيني.

1-طاهر محمود هزاع الزواهرة، **اللون ودلالاته في الشعر**، ص 116-117.

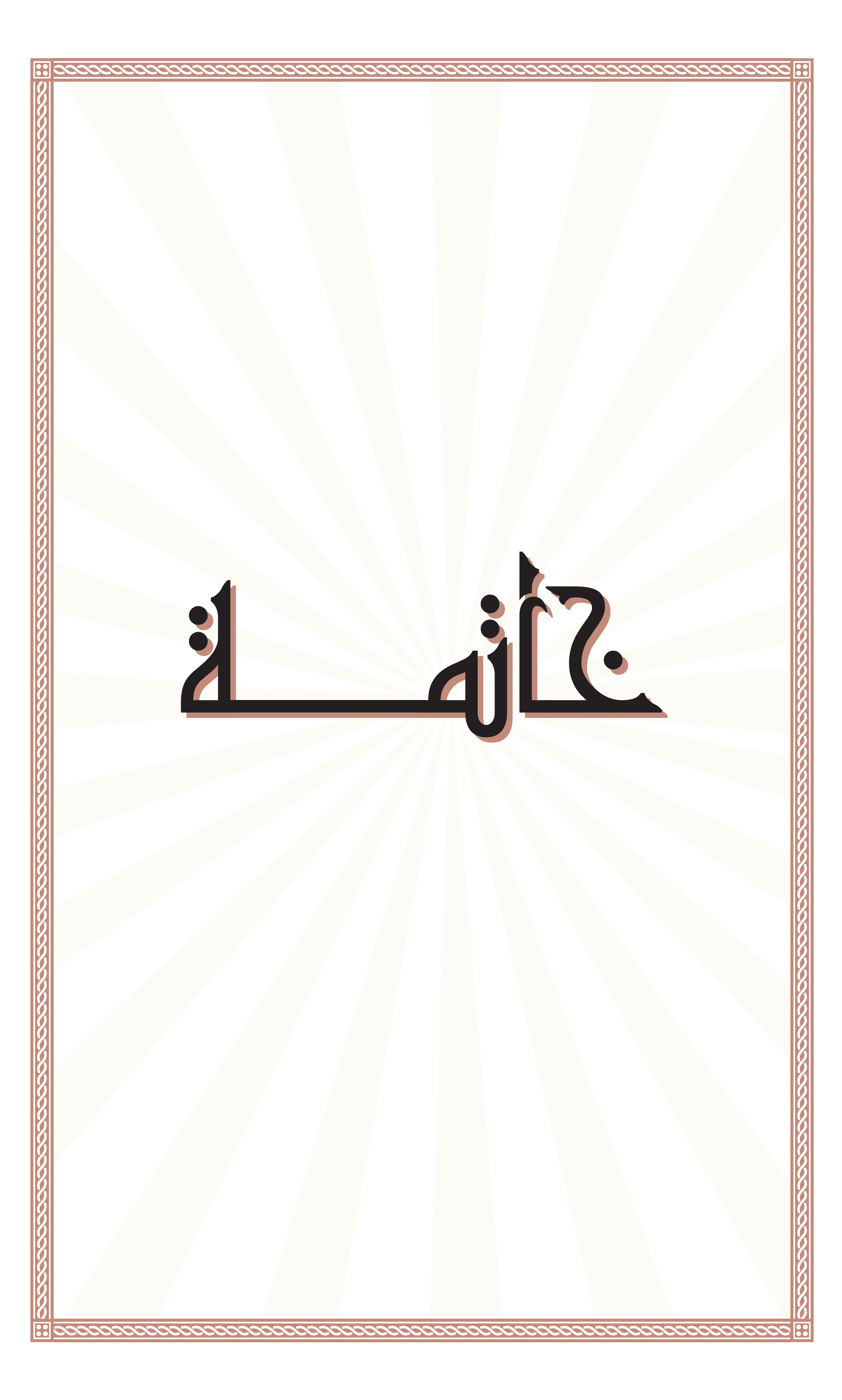
2-الديوان، ص50.

3-طاهر محمود هزاع الزواهرة، **اللون ودلالاته في الشعر**، ص119.

نجد أنّ الألوان في شعر محمود درويش تراوحت دلالتها بين الموروث القديم الذي استوحاه الشاعر من ثقافته الواسعة، وبين المدلول الحضاري الذي أضاف دلالات جديدة للّون تبتعد في كثير من الأحيان عن دلالة اللون الموروثة حيث يلجأ الشاعر إلى تلوين الأشياء بغير ألوانها مما يحمّلها دلالات ضمنية تدفع المؤول إلى البحث عن الدلالة العميقة للّون أكثر من الدلالة السطحية.

بناءً على ما سبق نصل إلى أنّ الرمز الدرويشي أضاف طاقة إيجابية للنص، فالشعر تلميح وإيحاء، والشاعر يبث أفكاره عن طريق الاستعمال غير المباشر للغة، فوظيفة الرمز في الأصل هي فتح عالم النص على تأويلات متعددة، ونوافق بول ريكو الرأي في أن الرمز عنده كان «تعبيرا لسانيا ذا معنى مزدوج يتطلب التأويل، ويغدو التأويل فِعْلَ فهم يروم فك الرموز»[1].

1-محمّد كعوان، **التأويل وخطاب الرمز**، ص231.



خاتمة

نلخص في ختام هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج نسوقها فيما يأتي:

-التأويل عند العلماء العرب عبارة عن صرف المعنى الظاهر من اللفظ إلى معنى آخر يحتمله ويعضّده دليل، يصير به أغلب على الظن من المعنى الذي دلّ عليه الظاهر.

-لقد اهتم الباحثون في علوم القرآن، وكذا المفسرون بلفظتي التأويل والتفسير، ونتج عن ذلك أقوال كثيرة تداخل فيها مصطلح التأويل والتفسير، ولم تكن الفروق واضحة بين هذين المصطلحين وبعد الجمع بين مختلف الآراء والأقوال، توصّلنا إلى نتيجة مفادها أنّ هذين المصطلحين كانا عند المتقدّمين وسيلة لكشف وإيضاح معاني النص القرآني، أما عند المتأخرين فقد أصبح التأويل سببا في توسيع الدلالة وإضافة معاني جديدة.

-لقد استنبط النحاة من كلام العرب أصولا وقواعد جعلوها الأساس الذي قام عليه النحو العربي؛ ولأنّ ما وضعوه من أصول نحوية لم يمثّل جميع ما سمعوه من العرب، بل لم يكن موافقا لبعض نصوص القرآن الكريم المتواترة، والحديث الشريف وكلام العرب، كل ذلك أدّى إلى لجوء النحاة إلى عديد من التأويلات لما جاء على خلاف الأصل للحفاظ على القواعد النحوية التي أصّلوها، لأن التأويل يجعل النظام النحوي منتظمًا، لا تشذّ منه ظاهرة، إلا ردَّها إلى ذلك النظام، وجعلها موافقة له.

-التأويل في البلاغة هو استعمال اللفظ في غير ما وُضع له في الأصل، وهو يعتمد على تفسير النص وبحث معناه وعدول قواعده وترجمتها إلى لغات، فالبلاغة إذن مجال خصب للتأويل كونها تسعى إلى الكشف عن بنية الخطاب لإخراجه من الجمود فهي تقوم في الأصل على الانحراف والخروج عن المألوف في استخدام الألفاظ والتراكيب وينجم عنها فتح النص على دلالات متعددة، ما يتيح التأويل، لأن الأخذ بالمعنى الظاهر يُظل عن المقصود.

-يقابل مصطلح التأويل في الثقافة الغربية مصطلح **Herméneutique** غير أنّ الترجمة والتعريب جعل هذا المصطلح ينزاح عن معناه؛ لأن الترجمات والتعريب أدت إلى تعدد المصطلحات والمفاهيم وقد تراوحت ترجمتها في اللغة العربية بين فن

التأويل، علم التأويل، نظرية التأويل، التأويلية، والهيرمينوطيقا، وهو مصطلح قديم كان يشير إلى مجموعة القواعد والمعايير النظرية التي يجب على المفسر أن يتَّبعها لفهم النص الديني وشرحِه وتأويله، غير أن هدا المصطلح عرف انعطافاً في عصر النهضة على يد عدد من المفكرين أدّى إلى اتّساع المفهوم ليشمل عمليات التأويل المعرفية ، وتطوّرت لتصبح نظرية متكاملة لفهم النصوص تهدف إلى إقامة علم لتفسير النصوص يعتمد على منهج موضوعي صلب.

–إن فهم النص الشعري يستدعي تفاعل النص مع القارئ/المؤول، لتصبح القراءة فعلا منتِجا أداته التأويل، وبالتالي فإن الفهم النهائي للنص الشعري يعد أمرا نسبيا مادامت التأويلات متعددة ومتباينة، كما أنَّ القراءة التأويلية لا تنفي القراءة التي سبقتها، بل هي تعتمد على قدرة المؤول وثقافته، فتعدد القراءات يُكسِب النص دلالات جديدة ويساعد في عملية التأويل.

–شكّلت كلمات محمود درويش مفاتيح دلالية، تتمركز حولها العناصر الأخرى التي تساهم في تشكيل نسيج النص لا نستطيع أن نفهم الأجزاء دون أن نضع خطوطا عامة لفهم الكل، كما أننا على عكس لا نستطيع أن نحقق رؤية الكل إلا بالعمل من خلال التفاصيل الجزئية فتتجسد عملية التأويل ذات الطبيعة الدائرية (الحلقة الهيرمينوطيقية).

–إنَّ نصوص محمود درويش من النصوص المُرْبِكة التي تحتمل تأويلات عديدة، بل تجعل القارئ الواحد في كل قراءة يكتشف أبعادا جديدة، فيؤدي بالقارئ إلى التراجع عن تأويله السابق، فدرويش في هذا الديوان يُعلي من شأن الهامشي واليومي ويُدخله في سياقات شعرية وتأملية تمنحه أبعادًا إيحائية ودلالية عميقة تتغيّر بتغير تجربته النفسية والاجتماعية.

–يرتبط النص بالعنوان ارتباطا وثيقا كونه يحمل دلالة النص في شكل مركّز ومكثّف، فهو الفجوة التي يلتقي فيها النص بالقارئ، وتتجلى أهميته فيما يثيره من تساؤلات لا تلقى لها إجابة إلا بقراءة النص فهو بمثابة الطُعم للقارئ، يثير فيه حالة من الجذب والإغراء ويدخله في عالم من التأويلات.

-جسّدت القراءة التأويلية لعنوان "**أثر الفراشة**" الانفتاح الدلالي للّغة على احتمالات التأويل، فكان الرّحم الخصبة التي تولّدت منها معظم دلالات النص ورؤاه الفكرية، حيث نجد دلالة أثر الفراشة سارية في عديد من قصائد الديوان فقد استخدم هذا المفهوم-حسب تأويلنا- للدلالة على أن حركة بسيطة في بقعة من العالم يمكن أن تحدث تغييرًا في الكون بأكمله.

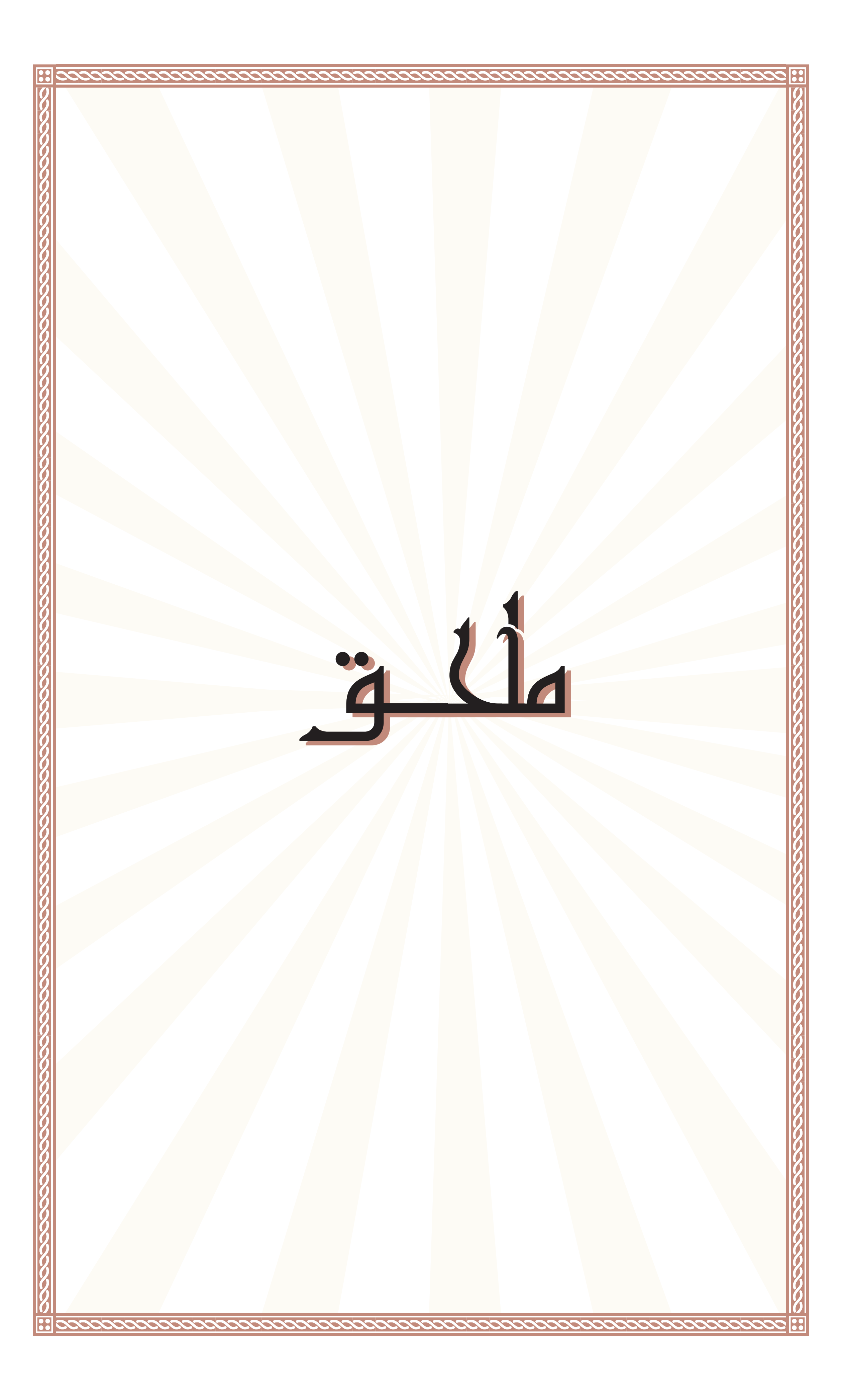
-هيمنة الجمل الإسمية على عناوين الديوان، مما جعل هذه العناوين خاضعة للتأويل، فقد ورد المسند إليه في أغلبها محذوفا مقدّرا بـ (هذا، هذه) وتأويل ذلك أن الجمل الإسمية تدل على الثّبات والدوام والفناء فحال الوطن ثابت والموت يحدّق بالشعب الفلسطيني في كل لحظة فجاءت هذه العناوين الإسمية مكافئة لهواجسه وأفكاره وكأن الشاعر يشعر بانسراب الحياة ونفاذها.

-تكمن عبقرية الشاعر في قدرته على جذب القراء واستفزازهم والتأثير فيهم، حيث يبدو لهم دائما جديدا وذلك من خلال التنويع في الرموز كما التنويع في دلالاتها مما يجعل نصوصه مجالا قرائيا فعّالا، فجل الرموز تدور حول واقع وحاضر عدائي، لا يجد الشاعر معه انسجاما فيعمد إلى الجمع بين المتناقضات التي ينفي كل منها الآخر نفيا قاطعا، غير أنها تجتمع وتعقد حلقة داخل العملية التأويلية.

-لقد نجح محمود درويش في توظيفه للرمز بمختلف أنواعه، حيث أضفى عليه أبعادا إيحائية خلقت فضاءات تأويلية للتعبير عن الصراع الذي يعانيه، ولإيصال صدى صوت شعبه إلى العالم وقد تمكّن من إيجاد العلائق المتوافقة بين الرمز والواقع، وقد ساعدت هذه الرموز على خلق الترابط والعضوية بين مختلف قصائد الديوان.

وبعد هذه المغامرة الشيقة مع محمود درويش وأثر الفراشة الذي أحدثه فينا نصل إلى أن هذا الخطاب هو خطاب تأويلي بامتياز، كيف لا؟ والشاعر على وعي تام بازدواجية اللغة في نصه الشعري، حيث اتخذ اللغة اليومية وحمّلها طاقات إيحائية تصوّر ما يواجهه الفلسطينيّ، لأنه ذاق مرارة النزوح والسجن والمنفى.

وختاما أسأل الله عزّ وجلّ السداد والتوفيق، وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.



ملحق

السيرة الذاتية للشاعر محمود درويش:

في 13 مارس 1941 وُلد الشاعر محمود درويش في قرية البروة، وهي قرية فلسطسنية تقع في الجليل قرب ساحل عكا، حيث كانت أسرته تملك أرضا هناك، خرجت الأسرة برفقة اللاجئين الفلسطينيين سنة 1947 إلى لبنان بعد توقيع إتفاقيات السلام المؤقتة، وفي عامه السابع تسلّل إلى فلسطين عبر الحدود اللبنانية.[1] وعن هذه التجربة يقول درويش: «قيل لي في مساء ذات يوم الليلة نعود إلى فلسطين، وفي الليل وعلى امتداد عشرات الكيلومترات في الجبال الوعرة والوديان كنا نسير أنا وعمي ورجل آخر كان هو الدليل، في الصباح وجدت نفسي أصطدم بجدار فولاذي من خيبة الأمل: أنا الآن في فلسطين؟، ولكن أين هي، فلم أعد إلى بيتي، فقد أدركت بصعوبة بالغة أنَّ القرية هُدّمت وحُرقت»[2]، عاد محمود درويش إلى قريته فوجدها صارت أرضا خلاء، فأصبح يحمل اسما جديدا "لاجئ فلسطيني في فلسطين "الأمر الذي جعله مطاردا دائما من الشرطة الإسرائيلية»[3]

في سن الثامنة عشر كتب قصيدة تقليدية في وصف العودة من لبنان إلى فلسطين فكانت قصيدته الأولى، وفي سنة 1955 التحق بالثانوية في كفر ياسيف وهي السنة التي نشر فيها لأوّل مرة، ثم توالى النشر في صحف الاتحاد واليوم والجديد والتي أصبح فيما بعد مُشرفا على تحديدها.

اعتقل من قِبل السلطات الإسرائيلية مرارا بتهم تتعلق بتصريحاته ونشاطه السياسي، مما اضطره لمغادرة فلسطين إلى الاتحاد السوفياتي للدراسة، وانتقل بعدها إلى القاهرة، وفي ذات العام التحق بمُنظمة التحرير الفلسطينية، ثم لبنان حيث عمل في مؤسسات النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية، علماً أنّه استقال من اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير احتجاجاً على اتفاقية أوسلو، كما أسّس مجلة

1- حياة الشاعر محمود درويش: waleed-saifi.montada.com

2-عبد الحليم حمود، **محمود درويش حناجر تلتقي لتكتمل الصرخة**، ص7-8.

3-م ن، ص8.

الكرمل الثقافية الصادرة عن الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين، كما انتُخب عضواً في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية[1]، ظلّ الشاعر مرتبطا بقضايا وطنه وشعبه إلى أن وافته المنية في التاسع من أغسطس سنة 2008 في مستشفى بالولايات المتحدة الأمريكية بعد إجرائه لعملية القلب المفتوح وأعلن رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس الحداد ثلاثة أيام في الأراضي الفلسطينية كافة حزنا على وفاة الشاعر الفلسطيني، واصفًا درويش بـ"عاشق فلسطين ورائد المشروع الثقافي الحديث، والقائد الوطني اللامع والمعطاء"، وقد وري جثمانه الثرى في مدينة رام الله حيث خصصت له هناك قطعة أرض في قصر رام الله الثقافي.

1-جوائز وتكريمات:

- جائزة لوتس (اتحاد كتاب آسيا وإفريقيا) في الهند عام 1969.
- جائزة البحر المتوسط، المركز الثقافي المتوسط (باليرمو)، ايطاليا عام 1980.
- جائزة درع الثورة الفلسطينية من قبل منظمة التحرير الفلسطينية عام 1981.
- جائزة أبي علي بن سينا الدولية في الاتحاد السوفياتي عام1981.
- لوحة أوروبا للشعر في ايطاليا عام 1982.
- جائزة لينين، من قبل الاتحاد السوفياتي عام 1983.
- جائزة شعراء من أجل السلام، من قبل مجلس بلدي فيلا ديمادوف، في ايطاليا عام 1989.
- وسام الاستحقاق الوطني الفرنسي من قبل وزارة الثقافة الفرنسية برتبة فارس، في فرنسا عام 1997.
- جائزة الآداب من وزارة الثقافة الفرنسية، في فرنسا عام 1997.
- الصنف الأول من وسام الاستحقاق الثقافي تونس، يقدم من قبل الحكومة التونسية، في تونس عام 1998.
- وسام الكفاءة الفكرية في المغرب، يقدم من قبل الحكومة المغربية، في المغرب عام 2000.

1- حياة الشاعر محمود درويش: waleed-saifi.montada.com

- وسام القديس بطرس بولس (ميدالية ذهبية)، من قبل بطريرك انطاكية وسائر الشرق في دمشق عام 2001.
- جائزة تقدير من جامعة البلمند في لبنان عام 2001.
- جائزة الحرية الثقافية التي تمنحها "مؤسسة لانان" –فيلادلفيا– الولايات المتحدة الأمريكية عام 2001.
- جائزة السلطان بن علي العويس للانجاز الثقافي والعلمي مناصفة مع الشاعر السوري أدونيس، في دولة الامارات العربية المتحدة عام 2003.
- جائزة الأمير كلاوس الهولندية، تقدم من قبل القصر الملكي في امستردام– هولندا عام 2004.
- جائزة ادبية دولية (لودوميا بونامي) من محافظة لاكولا في ايطاليا عام 2006.
- جائزة الوردة الفضية، من اتحاد الكتاب البلغار، في جمهورية بلغاريا عام 2006.
- جائزة القاهرة للإبداع الشعري العربي، قدمت من قبل الملتقى الدولي للشعر العربي، في مصر عام 2007.
- جائزة "ملك الشعر"(جائزة جولدن ريث العالمية) في مهرجان الشعر العالمي في مقدونيا عام 2007.
- جائزة الأركانة العالمية للشعر، تقدم من قبل بيت الشعر في المغرب عام 2008.
- جائزة (الشاهد) البوسنية، قدمت من قبل مهرجان ايام سرايفو في البوسنة عام 2008.
- جائزة ناظم حكمت التركي في تركيا.

2-مؤلفاته:

1.2-دواوين شعرية:

- عصافير بلا أجنحة، عام 1960
- أوراق الزيتون، عام 1964.
- عاشق من فلسطين، عام 1966
-آخر الليل، عام 1967.
- يوميات جرح فلسطيني، عام 1969.
- الكتابة على ضوء البندقية، عام .1970
- العصافير تموت في الجليل، عام 1969
- حبيبتي تنهض من نومها، عام 1970.
- أحبك أو لا أحبك، عام 1972.
- محاولة رقم 7، عام 1973.
- تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، عام 1975.
- أعراس، عام 1977.
- مديح الظل العالي، عام 1983.
- حصار لمدائح البحر، عام 1984.
- هي أغنية ...هي أغنية، عام 1986.
- ورد أقل عام، 1986
- مأساة النرجس ملهاة الفضة، عام 1987.
- أرى ما أريد، عام 1990.
- أحد عشر كوكباً، عام 1992.
- لماذا تركت الحصان وحيدا، عام 1995.
- سرير الغريبة، عام 1999.
-جدارية، عام 2000.
- حالة حصار، عام 2002.
- لا تعتذر عما فعلت، عام 2004.

- كزهر اللوز أو أبعد، عام 2005.
- أثر الفراشة، عام 2008.
- لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، عام 2009.

2.2-أعمال نثرية:

-شيء عن الوطن، عام 1971.
- يوميات الحزن العادي، عام 1973.
-وداعاً أيتها الحرب...وداعاً أيها السلام، عام 1974.
-ذاكرة للنسيان، عام 1987.
- في وصف حالتنا، عام 1987.
- في انتظار البرابرة، عام 1987.
-الرسائل محمود درويش وسميح القاسم، عام 1989.
-عابرون في كلام عابر، عام 1991.
- في حضرة الغياب، عام 2006.
- حيرة العائد، عام 2007.

المصادر والمراجع

المصـــادر والمـــــراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، دار الريادة للنشر والتوزيع، دمشق، ط$_1$، 2010.

أولا-الكتب العربية والمترجمة:

- **الآمدي (سيف الدين أبي الحسن علي بن محمد):**

1- **الإحكام في أصول الأحكام**، دار الخديوية، مصر، ج1914،3.

- **إبراهيم أنيس:**

2- **الأصوات اللغوية**، مكتبة نهضة، مصر، د.ط، د.ت.

- **ابن الأثير (ضياء الدين):**

3- **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ت أحمد الحرفي وبدوي طبانة، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، ج2، د ط.

- **أحمد مطلوب:**

4- **بحوث بلاغية، مطبوعات** المجمع العلمي، بغداد، 1996.

5- **القزويني وشروح التلخيص**، منشورات مكتبة النهضة، بغداد ط1، 1967.

6- **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، مكتبة لبنان، ناشرون، ط2، 1993.

7- **أدونيس** (علي أحمد سعيد إسبر)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1980.

- **أمبرتو إيكو:**

8- **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط$_2$، 2004.

9- **السيميائية وفلسفة اللغة**، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط$_1$، 2005.

- **أبو أوس إبراهيم الشمسان:**

10-**حروف الجر دلالاتها وعلاقاتها**، مطبعة المدني جدة،1987.

- **بول ب أرمسترونغ:**

11- **القراءات المتصارعة، التنوُّع والمصداقية في التأويل**، تر: فلاح رحيم، دارالكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط$_1$، 2009.

- **بول ريكور:**

12-**من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل**، تر: محمد براءة وحسان بورقية، دار عين للدراسات والبحوث القاهرة، مصر، ط$_1$، 2001.

13-**نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى**، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط$_2$، 2006.

- **بومدين بوزيد:**

14- **الفهم والنص، دراسة في المنهج التأويلي عند شلاير ماخر ودلتاي**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

- **تمام حسان:**

15-**اللغة العربية معناها ومبناها**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

- **جاسم الزبيدي:**

16-**القياس في النحو العربي نشأته وتطوره**، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1 1997.

- **جاسم محمد جاسم:**

17-**جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش**، دار مجدلاوي، الأردن.2012.

- **جان كوهن:**

18-**بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

- **الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر):**

19-**أسرار البلاغة**، تحق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر.

20-**دلائل الإعجاز**، تحق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984.

- **ابن الجزري (الحافظ أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي):**

21-تحق علي محمد الضياع النشر في القراءات العشر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1.

- **جميل عبد المجيد:**

22-**البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، 1998.

- **حسن خميس الملخ:**

23-**التفكير العلمي في النحو العربي**، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1 2002، ص68.

- **حسن عباس:**

24-**خصائص الحروف العربية ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب،1998.

- **حلمي علي مرزوق:**

25-**في فلسفة البلاغة العربية**، مكتبة الإسكندرية، 1999.

- **خالد حسين حسين:**

26-**في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، دار التكوين، دمشق،2007.

▪ **خالد عبد الرؤوف الجبر:**

27–**غوايـة سـيدورى، قـراءات فـي شـعر محمـود درويـش**، دار جرير، عمـان، الأردن،2009 .

▪ **ابن خالوية (الحسن بن أحمد):**

28–**الحجة في القراءات السبع**، تح عبد العال سالم مكرم، دار الشروق، القاهرة، ط$_3$، 1979، ص337.

▪ **خان محمد:**

29–**أصول النحو العربي**، مطبعة جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر،2012.

30–**لغـة القـرآن الكـريم، دراسـة لسـانية تطبيقيـة للجملـة فـي سـورة البقـرة**، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط$_1$، 2004.

▪ **دافيد جاسبير:**

31–**مقدمة في الهيرمينوطيقا**، تر: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط$_1$، 2007.

▪ **رجاء عيد:**

32–**لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر**، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 2003.

▪ **رحيم عبد القادر:**

33–**علم العنونة**، دار التكوين، دمشق، ط$_1$، 2010.

▪ **الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله):**

34–**البرهان في علوم القرآن**، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ج$_3$، 1984.

▪ **السجلماسي:**

35–**المنـزع البـديع فـي تجنـيس أسـاليب البـديع**، مكتبـة المعـارف، ط$_1$، 1980، المغرب.

- **سعيد الأفغاني:**

36-**في أصول النحو**، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1994.

- **سعيد الحنصالي:**

37-**الاستعارات والشعر العربي الحدي**ث، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

- **السكّاكي:**

38-**مفتاح العلوم**، تحق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987.

- **سمير أحمد معلوف:**

39-**حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق، 1996.

- **سوزان روبين سليمان:**

40-**إنجي كروسمان، القارئ في النص**، مقالات في الجمهور والتأويل، تر حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

- **السيد أحمد عبد الغفار:**

41-**التأويل الصحيح للنص الديني**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2003.

42-**ظاهرة التأويل وصلتها باللغة**، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية مصر، د.ط، 2012.

43- **التفسير ومناهجه، والنص، وتفسيره**، دار المعرفة الجامعية، مصر، سنة 2000م.

- **السيّد أحمد الهاشمي:**

44-**جـواهر البلاغـة، المعـاني والبيـان والبـديع**، ض يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2003.

- **السيوطي (أبي الفضل جلال الدين بن عبد الرحمن بن أبي بكر):**

45-**الإتقـان فـي علـوم القرآن**، تحق مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، السعودية، ج6، د.ط، د.ت.

46-**الإقتـراح فــي أصـول النحـو**، تـح عبد الحكيم عطية، دار البيروني، ط2، 2006.

- **الشاطبي (أبي إسحاق إبراهيم بن موسى بن محمد اللخمي):**

47-**الموافقات في أصول الشريعة**، تح أبو عبيدة مشهور بين حسن آل سليمان، دار ابن عفان السعودية، ج3، ط1، 1977.

- **الشنقيطي (عبد الله بن ابراهيم العلوي):**

48-**نشـر البنـود علـى مراقـي السـعود**، مطبعة فضالة المحمدية المغرب، ج1، د.ط، د.ت.

- **صالح سليم عبد القادر الفاخري:**

49-**الدلالـة الصـوتية فـي اللغـة العربيـة**، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، ج.م.ع، د.ط،د.ت .

- **بن صالح نوال:**

50-**جماليـات المفارقـة فـي الشـعر العربـي المعاصـر، دراسـة نقديـة فـي تجربـة محمود درويش**، الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،2016.

- **صبحي الصالح:**

51-**مباحث في علوم القرآن**، رفع عبد الله النجدي، دار العلم للملايين، بيروت، ط10، 1977.

- **صلاح عبد الفتاح الخالدي:**

52-**تعريف الدارسين بمناهج المفسرين**، دار القلم، دمشق، ط$_3$، 2008.

- **طاهر سليمان حمودة:**

53-**ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، الدار الجامعية للنشر، الإسكندرية، 1998.

- **الطبري (محمد بن جرير):**

54-**جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، ج$_2$، مؤسسة الرسالة، سوريا دمشق ط$_1$، 1994.

- **عادل مصطفى:**

55-**فهم الفهم، مدخل إلى الهيرمينوطيقا**، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر رؤية النشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط$_1$، 2007.

- **عبد الحليم حمود:**

56-**محمود درويش حناجر تلتقي لتكتمل الصرخة**، دار البحار، بيروت، لبنان، ط$_1$، 2009.

- **عبد العزيز عتيق:**

57-**في البلاغة العربية، علم المعاني، البيان، البديع**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

- **عبد الفتاح أحمد الحموز:**

58-**التأويل النحوي في القرآن الكريم**، مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، ج$_2$، ط$_1$، 1984،

- **عبد القادر الرباعي:**

59-**جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط$_1$، 2009.

- **عبد القادر حسن:**

60-**المختصر في تاريخ البلاغة**، دار غريب، القاهرة، مصر، 2001.

- **العسكري (أبو الهلال):**

61-الصناعيين، تح علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط1.

- **على أبو المكارم:**

62-**أصول التفكير النحوي**، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.

63-**الظواهر اللغوية في التراث النحوي**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2007.

- **علي عبد الله حسين العنبكي:**

64-**الحمل على المعنى في العربية**، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، العراق، ط1، 2012.

- **عمارة ناصر:**

65-**اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي**، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1،2007.

- **عمر أحمد الربيحات:**

66-**الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**، دار اليازوردي العلمية، عمان، الأردن، 2009.

- **عواطف كنوش المصطفى التميمي:**

67-**المعنى والتأويل في النص القرآني**، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010.

▪ **الغزالي:**

68-**المستصفى من علم الأصول**، تحق حمزة بن زهير حافظ، شركة المدينة للطباعة والنشر جدة، ج3، د.ط، د.ت.

▪ **السامرائي (فاضل صالح):**

69-**معاني الأبنية العربية**، دار عمار، عمان، الأردن، 2007.

▪ **فهد ناصر عاشور:**

70-**التكرار في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004.

▪ **قيس مجيد المولى:**

71-**مُخيّلة النص، اشتغال آخر للمعنى**، دار الينابيع، سوريا، دمشق، ط1، 2009.

▪ **ابن كثير (أبو الفداء عماد الدين إسماعيل):**

72-**تفسير القرآن العظيم**، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2005.

▪ **محمد أحمد لوح:**

73-**جناية التأويل الفاسد على العقيدة الإسلامية**، دار ابن عفَّان للنشر، القاهرة، ط1، 2003.

▪ **محمد أحمد لوح:**

74-محمد الطاهر اللادقي، **المبسط في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع**، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2005.

▪ **محمد حسين الذهبي:**

75-**التفسير والمفسرون**، مكتبة وهبة، القاهرة، ج1، 1955.

- **محمد خطابي:**

76–**لسانيات النص مدخل إلى إنسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2006.

- **محمد خليف الحياني:**

77–**التأويلية مقارنة وتطبيق، مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي**، دار غيداء، الأردن، ط1، 2013.

- **محمد شوقي الزين:**

78–**تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2002.

- **محمد عبد الله القاسمي:**

79–**التكرارات الصوتية في لغة الشعر**، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010.

- **محمد فجّال:**

80–**الإصباح في شرح الإقتراح**، دار القلم، دمشق، ط1، 1989.

- **محمد فكري الجزار:**

81–**العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1998.

- **محمد كعوان:**

82–**التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر**، دار بهاء الدين، الجزائر، ط1، 2010.

- **محمد مفتاح:**

83–**دينامية النص، تنظير وإنجاز**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

▪ **محمود درويش:**

84-**أثـر الفراشـة، يوميـات**، ريـاض الـريس للكتـب والنشـر، بيـروت، لبنـان، ط$_2$، 2009.

▪ **مداس أحمد:**

85-**الـنص والتأويـل**، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ط$_1$، 2010.

▪ **مساعد بن سليمان بن ناصر الطيار:**

86-**مفهـوم التفسـير والتأويـل والإسـتنباط والتـدبر**، دار ابـن الجـوزي، الريـاض، ط$_2$،1427هـ.

▪ **مصطفى الغلاييني:**

87-**جامع الدروس العربية**، دار الغد الجديد، القاهرة، ط$_1$، 2007.

▪ **مصطفى شميعة:**

88-**القـراءة التأويليـة للـنص الشـعرية القـديم**، عـالم الكتـب الحـديث، الأردن، ط$_1$،2013.

▪ **القرطبي (أحمد بن عبد الرحمن بن محمد بن مضاء)،**

89-**الردّ على النحاة**، تحق شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط$_2$، 1982.

▪ **منصور آمال:**

90-**استراتيجية التأويل عند أدونيس**، عالم الكتب الحديث، ط$_1$، 2008.

▪ **مهدي المخزومي:**

91-**في النحو العربي، نقد وتوجيه**، دار الرائد العربي، لبنان، ط$_2$، 1986.

▪ **نازك الملائكة:**

92-**قضايا الشعر المعاصر**، منشورات مكتبة النهضة، ط$_3$،1967.

- **نبيهة قارة:**

93-**الفلسفة والتأويل**، دار الطليعة، تونس، ط1، 1998.

- **نصر حامد أبو زيد:**

94-**إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط8، 2008.

95-**الخطاب والتأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

96-**النص والسلطة والحقيقة**، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط5، 2006.

- **هانز جورج غادمير:**

97-**الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية الفلسفة**، تر: حسين ناظم، علي حاكم صالح، دار أويا للنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 2007.

- **وحيد بن بوعزيز:**

98-**حدود التأويل، قراءة في مشروع امبرتوا إيكو النقدي**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

ثانيا-المراجع الأجنبية:

- **Gérard Genette:**

1- **Seils, Collection poétique aux Ed du Seuil**, Paris, 1987, p56.

- **H.G.Gadameer:**

2- **Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique**, edit, p. Frochon, J Grondin, G Merlio, Seuil, Paris, 1996.

- **Paul Ricoeur:**

3- **Lectures3, Aux frantiere de la philosophie**, Seuil, paris, 1994.
4- **Herméneutics and the Human Sciences**, tr Joh B.Thompson, Combridge University Press, 1992.

- **Umborte E CO :**

5- **Interprétation et Surinter prélation**, PUF, paris, 2007.
6- **les limites de l'interprétation Trad, Meriem Bouzaher**, édit gresset, paris 2eme édit, 1992.

ثالثا-الرسائل الجامعية:

- **فوزية دندوقة:**

1-**التأويل في الدراسات، العربية إشكالاته وقضاياه**، أطروحة دكتوراه علوم، كلية الآداب واللغات، جامع بسكرة، 2009-2010.

رابعا-المعاجـــــــم:

- **الخليل بن أحمد الفراهيدي:**

1-**العين**، تحق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 2003.

- **الرازي (محمد بن أبي بكر):**

2- **مختار الصحاح**، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، ط4، 1990.

- **الزبيدي (محمد مرتضى الحسيني):**

3- **تاج العروس من جوهر القاموس**، تح علي شيري، دار الفكر للنشر والتوزيع، لبنان، م4، 1994.

- **الفيروزأبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب الشيرازي):**

4- **القاموس المحيط**، تح أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، د.ط، 2008.

- **ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين):**

5- **لسان العرب**، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1997.

خامسا-المجلات والدوريات:

- **مجلة الأثر:**

1-عدد خاص، أشكال الملتقى الأول حول اللسانيات والرواية، ع22 ،2012.

- **مجلة البحوث الإسلامية:**

2- العدد 7، شوال 1403، ج3، ص211.

- **مجلة علامات:**

3- ع26، المغرب، 2006.

- **مجلة العلوم الإنسانية:**

4- كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد22، جوان 2011.

- **مجلة متون:**

5- جامعة سعيدة، الجزائر، ع5، 2011.

- **مجلة المخبر:**

6- كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد01، 2009.

- **مجلة الواحات للبحوث والدراسات:**

7- جامعة غرداية، ع2، م7، 2014.

سادسا-الملتقيات والمؤتمرات:

- **المتلقي الوطني الثاني "السيمياء والنص الأدبي":**

1-منشورات جامعة بسكرة، قسم الأدب العربي، 15،16، أفريل 2000، ص29.

▪ **المؤتمر العلمي الدولي " النص بين التحليل والتأويل والتلقي":**

2- كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الأقصى، غزة، 2006.

سابعا-المواقع الإلكترونية:

▪ **عبد الماجد عبد الرحمن الحبوب، أثر الفراشة كأثر الغمام:**

1- WWW.Soudan.Forall, 16-08-2015 ,20:15.

▪ **عمر العامري، قراءة في "أثر الفراشة" الفن والمضمون مجلة الرافد الإلكترونية، الشارقة:**

2- W.W.W.arrafid-ae/196-p15html-01/10/2015-23:45.

▪ **عمر كوش، التأويلية، والفن عند هانز جورج غادامير:**

3- W.W.W. almustaqbal.com, 21.02.2015, 22:00.

▪ **محمد شوقي الزين، مدخل إلى تاريخ التأويل (الهيرمينوطيقا)، التسامح، مجلة فصلية فكرية إسلامية، العدد7:**

4- WWW.Tasamoh.com,08.02.2015.15:15.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة

الفصل الأول: التأويل مفهومه وتأصيله

الفصل الثاني: المقاربة التأويلية لديوان "أثر الفراشة"

ملخص المذكرة باللغة العربية:

تتضــمّن هـذه المـذكرة الموسـومة بــ: **تأويــل الــنص الإبــداعي العربــي المعاصر، قراءة في ديوان "أثر الفراشة" لمحمود درويش**، دراسة تأويلية تقوم على تجاوز المُستوى السطحي للنص واعتبار كلمات النص مفاتيح دلالية تتمركز حولها كافة العناصر الأخرى التي تساهم في تشكيل نسيج النص، وقد سعى هذا البحث هذا البحث للوقوف على حقيقة الممارسة التأويلية من خلال دراسة معمّقة لنصوص الديوان واستجلاء أبرز الظواهر وبيان فاعليتها في عملية التأويل.

وقد جاءت هذه الدراسة في فصلين، حيث اشتمل الفصل الأول على تأصيل التأويل في الفكر العربي والغربي، فيما عرّجنا في الفصل الثاني على المقربة التأويلية للديوان، انطلاقا من العنوان وصولا إلى التكرار والرمز باعتبارها آليات تأويلية تساعد في تفكيك النص والكشف عن أبعاده وتأويلاته. مذيلين بحثنا بخاتمة ضمّت أهم النتائج المُتوصل إليها.

RESUME DE LA RECHERCHE EN LANGUE FRANÇAISE:

Ce projet de recherche qui s’intitule **l’herméneutique du texte créatif contemporain arabe, lecture en œuvre « ather el faracha » de Mahmoud Darouich,** une étude herméneutique qui consiste à dépasser le niveau superficiel de texte et considérer les mots sémantiques des mots-clés significatifs autour de tous les autres éléments qui contribuent à la formation du tissu de texte, cette recherche cherche à savoir la pratique d’interprétation de la vérité par l’étude approfondie des textes de l’œuvre et l’élucidation des principaux phénomènes et la déclaration de son efficacité dans le processus de l’exégèse.

Cette étude de recherche est fractionnée en deux chapitres, dont le premier chapitre s’intéresse à l’enracinement herméneutique dans la réflexion arabe et occidentale, tandis que le deuxième s’intéresse à l’approche herméneutique de l’œuvre, partant du titre et arrivant à la répétition et le symbole considérés comme des mécanismes herméneutiques permettent au démantèlement du texte et la divulgation ou bien au dévoilement de ses dimensions et interprétations.

En conclusion, notre travail de recherche comprend les résultats les plus importants.